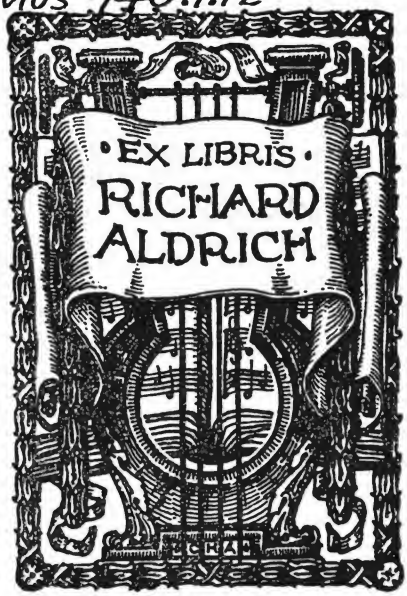
LOEB MUSIC LIBRARY
ML 1ACA X

MUSIC LIBRARY

Mus 140.1.12



HARVARD COLLEGE
LIBRARY

DATE DUE

FEB 1 0 2003

DEMCO, INC. 38-2931

Culturhistorische Bilder

aus dem

Musikleben der Gegenwart.

Von

August Wilhelm Ambros.

Zweite Auflage.

Leipzig.
Verlag von Heinrich Matthes.
1865.

Mus 171.3.2

Mus 140.1.12

HARVARD
UNIVERSITY
LIBRARY
MAY 22 1956

Inhalt.

Seite

An Dr. Franz Liszt 1

Das ethische und religiöse Moment in Beethoven 7

Rossini und das Prinzip des sinnlichen Genusses in der Musik 33

Carl Maria von Weber in seinen Beziehungen zu den Romantikern der deutschen Literatur 42

Die neu-romantische Musik.

I. Robert Schuhmanns Tage und Werke 51

II. Karl Löwe, der Romantiker 97

Die musikalischen Reformbewegungen der Neuzeit.

I. Kirche und Tonkunst 105

II. Die neu-deutsche Schule.

Der Streit um die sogenannte „Zukunftsmusik." 129

Richard Wagner 144

Franz Liszt und seine Instrumentalcompositionen 153

Rückblicke und Resultate 173

Die Tanzmusik seit hundert Jahren 193

Flaminiana. Phantasiestücke.

I. Nach Beethovens A-dur-Symphonie 226

II. Authentischer Bericht, wie Meyerbeers Prophet im himmlischen Jerusalem aufgeführt worden 233

III. Nußknacker und Mäusekönig 238

Miscellen.

I. Der Maler und der Musiker 244

II. Augenmusik 251

III. Takttempo und Tempo rubato 254

IV. Gluck 257

Berichtigungen.

Seite	19,	Zeile 19 v. o.	statt Schubart	zu lesen:	Schubert.
„	19,	„ 21 „ „	„ leidet	„ „	leitet.
„	36,	„ 15 „ „	„ Ghorgheggineſen	„ „	Gorgheggineſen.
„	49 im Notenbeiſpiel, Takt 2,		statt ♮	zu leſen:	♯
„	118,	Zeile 17 v. u.	statt π	zu leſen:	τι
„	126,	„ 7 „ o.	„ ϛωγραφικῆς	zu leſen:	ζωγραφικῆς.

An Dr. Franz Liszt.

Als das Manuscript dieses Buches fertig und abgeschlossen vor mir lag, war mein erster Gedanke, es Ihnen, mein lieber, verehrter Freund, zu widmen, ich fand aber auch sogleich eine Widmung im gewohnten und herkömmlichen Dedicationsstyle hier ganz und gar nicht anwendbar. Sie werden im Buche oft Ihrem Namen begegnen — überhaupt kann die moderne Musikphilosophie, Aesthetik und Kritik nicht leicht einen Spruch von sich geben, ohne (wie weiland das Dodonäische Orakel, es mochte sprechen, von was es wollte, jedesmal schloß: Ἀχελώῳ θύειν — man opfere dem Achelous") jedesmal zuletzt auf jene Bewegungen und Erregungen zu gerathen, in deren Mitte Sie stehen, — und den Leser zu einem Opfer, einem Abel- oder Kainsopfer, je nachdem, aufzumuntern. Wer seine Beurtheilung, als Geisteskraft, dem Kunstwerke widmet, advertit — und überdies noch seine Beurtheilung, als Schrift, dem Künstler selbst widmet, dicat, der führet seine Zustimmung und seine Einwendungen damit gleichsam vor einen Hohlspiegel, der alle Züge ins Unmäßige vergrößert, das Schöne und Erfreuliche verhäßlicht und das Häßliche noch häßlicher erscheinen läßt. Wo ich Ihrem wahrhaft edlen und reinen Streben mit freudiger Zustimmung begegne, würde der Leser den Eindruck einer Parteischrift, einer Apologetenarbeit im gewöhnlichen Sinne erhalten. Wo ich aber nach meiner Ueberzeugung Einwendungen, und noch dazu scharfe und tief eindringende machen muß, scheint es mir nicht wohlgethan, Jemandem bei den Propyläen der Vorrede auch noch die spezielle Ehrenpforte einer Dedication aufzurichten, mit dem man dann in den Tempel geht, um sich in der Cella der Göttin, im Allerheiligsten

mit ihm in Disput einzulassen. Und dennoch, dennoch Ἀχελώῳ ὐσειν wie Bettina ihr Buch dem Könige zudachte, kann ich nicht umhin, hier zu sprechen: „Dies Buch gehört Franz Liszt!“

Ich habe nicht umsonst im alten, wackern Rabener den Wink gefunden, man könne jedes Buch ganz bequem in die beliebte Briefform verwandeln; und nach der Anleitung, die jener harmlose Satyricus gibt, könnte man z. B. neben den trefflichen Briefen, die Bernhard Cotta über Humboldts Kosmos geschrieben, den Kosmos selbst in Briefform zum Gebrauche junger, gebildeter Frauenzimmer ganz leicht ummodeln, wenn man z. B. im 1. Bande, pag. 79 so anfinge: „Verehrtes Fräulein! — Wenn der menschliche Geist sich erkühnt, die Materie, d. h. die Welt physischer Erscheinungen zu beherrschen, wenn er bei denkender Betrachtung des Seienden“ u. s. w. und dann pag. 386 dem Schlusse des Bandes beifügte: „der ich mich hochachtungsvoll nenne u. s. w. Sie hätten das mir erst zukommende Exemplar meines Buches doch mit einem Briefe erhalten — was thut es denn, wenn ich diesen Brief hier abdrucken lasse (ich spare dabei noch das Porto!) und wenn die ganze Lesewelt ohne das Briefgeheimniß zu respektiren, Ihnen über die Schultern mit hineingukt und mitliest. Und sie soll es auch — denn ich will hier die ganze Lesewelt unerhört hinters Licht führen — ganz im Vertrauen gesagt: ich will nebst der Widmung auch noch die ganze Vorrede in diesen Brief einschwärzen. Vorreden werden von Autoren meist nur dazu geschrieben, damit sie der Leser überschlage, für welchen der Aufenthalt in dieser Vorhalle des Buches ein langweiliges Antichambriren ist. Man sollte aber keinem Autor das Recht verkümmern, mit dem Leser Rücksprache zu pflegen. Die Vorrede ist ja doch der einzige Talisman, den er seinem Buche zum Schutze gegen allerlei Unheil mitgeben kann — eine vor das Werk gebaute Mauer gegen die Einfälle (im kriegerischen und wissenschaftlichen Sinne) womit es Recensenten und ihnen alliirte Leser bedrohen könnten, — freilich meist mit so viel, oder eigentlich so wenig Erfolg, wie die medische, die chinesische, die peloponesische und andere berühmte Mauern, welche vor Eroberern und Verwüstern zu schützen doch nicht vermocht haben!

Sie sind es, verehrter Freund, gewohnt, daß wo Ihr Name genannt wird, sogleich Stimmen entweder einer leidenschaftlichen Anklage oder eines eben so rückhaltlosen Enthusiasmus laut werden. Die Kunstphilosophie, die Musiklehre — vertreten durch Männer wie Dr. Brendel, Weitzmann u. a., denen Geist, Bildung und Sachkenntniß selbst ihre Gegner werden zugestehen müssen — hat sich bisher sogleich eines jeden Ihrer Werke mit einem Eifer angenommen, dem gegenüber meine an eben diese Werke geknüpften Betrachtungen und Untersuchungen vielleicht farblos erscheinen. Sie werden beim Lesen meines Buches

vielleicht auch an die Quelle am Ammonstempel gemahnt werden, die je nach der Tageszeit siedend, lau, eiskalt war. Ich habe nichts weniger im Sinne gehabt, als zwischen die Werke der neueren Tonkunst, wie der Erzengel auf alten Bildern des Weltgerichtes, mit der Wage in der Hand hinzutreten, und rechts oder links zu den Schafen oder zu den Böcken zu placiren, was mir nun eben für meine Person behagt oder nicht behagt. Sie werden, hoffe ich, überall den Ton aufrichtiger, starker, persönlicher Ueberzeugung heraushören, aber auch überall ein rein objektivirendes Eingehen auf die letzten und tiefsten Gründe der Sache nicht vermissen. Sie kennen mich und mein Streben durch und durch, Sie wissen, daß meine Lehrjahre in die Periode Mendelsohn-Schumann fielen, daß ich, wo ich selbstschaffend auftrete, ganz einer Richtung angehöre, in die ich mich so eingelebt habe, daß ich anders zu denken, zu empfinden gar nicht *vermag*. Glücklicher Weise für mich bildet Schumann, den ich in gewissem Sinne gerne meinen Meister und Lehrer nennen möchte, einen der Ueberleitungspunkte in jenes neue Gebiet, wo ich mich zwar nicht als eingeborenen Bürger, aber auch nicht unheimlich fremd fühle. Den gewaltigen Eindruck, den insbesondere Wagners Lohengrin auf mich gemacht hat, kann ich so wenig für das Ergebniß einer blos augenblicklich geneigten Stimmung halten, als den gewaltigen Eindruck Ihrer Dantesymphonie, den Sie ja selbst gesehen haben!

Der Inhalt meines Buches ordnet sich in einer Weise, die durch sich selbst für sich sprechen muß. Ich begann mit Beethoven — a Jove principium — von dem eigentlich alle Musik der Neuzeit, die etwas Höheres ist und sein will, als Tanz, Salonstück oder welsche Oper, ausgeht, und zwar in höchst divergirenden Richtungen ausgeht. Jene sittlich ernste Auffassung der Tonkunst, wie ich sie als „ethisches und religiöses Moment in Beethoven" zu zeichnen versucht habe, soll nach meinem Wunsche die Grundfärbung für alles Nachfolgende geben. Die Bilder der zwei Meister, die auf die Tonkunst in Deutschland hier, in Italien dort unermeßlichen Einfluß gehabt haben — C. M. von Webers, Rossinis — durften nicht fehlen. Rossini steht mit dem absolut sinnlichen Wesen seiner Musik contrastirend gegen Beethoven da — und ebenso scheidet sich die Romantik Webers scharf von der Weise der späteren musikalischen Romantiker — der sogenannten Neu-Romantiker — hier vertreten durch das Bild Schumanns und des für jene Periode so eigen bezeichnenden, in seiner Eigenthümlichkeit noch wenig gewürdigten Carl Löwe. Die „musikalischen Reformbewegungen" bilden den Kern des Ganzen — auf sie fällt das schwerste Gewicht. Zuvörderst „Kirche und Tonkunst". Je aufrichtiger ich der katholischen Kirche, in der ich geboren und erzogen bin, angehöre, um so mehr wünsche ich, daß nicht übertriebener Eifer einen Theil gerade der blütenreichsten Gärten, welche die Kirche seit Jahrhunderten gehegt und gepflegt hat, verwüste. Es treten bereits da und dort

Eiferer auf, die den exclusiven Geschmack am Gregorianischen Gesange sehr gerne zum sechsten Kirchengebote erhoben sähen — und denen auch für die geistliche Musik nichts lieber wäre als ein hieratischer Kanon ein für allemal. Von den sich anreihenden, die neu-deutsche Schule der Musik behandelnden Fragmenten kann ich Ihnen nur sagen, was jene Wunderstimme dem nachmaligen Bischofe und Kirchenlehrer Augustinus zurief: „tolle, lege, nimm und lies!" — Sie und kein Vernünftiger wird, hoffe ich, daran Anstoß nehmen, daß ich die gewaltigen Erschütterungen, die sich an Wagners Werke als Dichter, Tonsetzer und Kunstphilosoph knüpfen, nicht als bloße Reformversuche ansehe, sondern geradezu als Umwälzungen des Bestehenden — als eine Musikrevolution. Handelt es sich dabei doch um kein anderes Reich als das der Tonkunst — und dies möge denn das bedenkliche Wort entschuldigen. Wäre es anders, müßte ja auch des großen Kopernikus Lehre und Buch de revolutionibus orbium coelestium verwerflich sein und die Planeten müßten unter polizeiliche Aufsicht gestellt werden. Ich weiß es sehr wohl, daß ich mit meinem Buche, und zunächst mit dieser Abtheilung, vermuthlich das Schicksal Miguel Servets haben werde, den die conservative Partei der alten Kirche nur deswegen nicht auf den Scheiterhaufen setzte, weil ihr die Fortschrittspartei der reformirten Kirche mit dem Verbrennen zuvorkam. Mit einem Worte: ich bin auf Tadel und heftigen Widerspruch von beiden Seiten her gefaßt. Daß ich über keinen, auch den maßlosesten Angriff irgend ein Wort der Entgegnung verlieren werde, bemerke ich hier nur deswegen, damit nicht etwa in meinem Stillschweigen ein Bekenntniß der Niederlage gesucht werde. Es ist meine Art, erst nach reiflicher Ueberlegung meine Ansicht auszusprechen, dann aber sie für sich selbst einstehen zu lassen. Wer sie mit Thatsachen, mit haltbaren Gründen widerlegt, thut damit der Sache einen Dienst, — und um etwas anderes als um die *Sache* ist es mir ja auch nicht zu thun. Grobheiten aber sind keine Widerlegung. Allerdings hat auch die Grobheit zu Zeiten ihre Berechtigung; allein sie muß dann im Bunde mit soviel Geist, Scharfsinn und Gelehrsamkeit auftreten, wie etwa in der Polemik Lessings gegen Klotz — oder sie muß sich wenigstens so schlagend witzig anlassen, wie in manchen Schriften Heines. Wo aber der Autor seine Grobheit so ins Gefecht schickt, wie weiland Pyrrhus im Tarentiner Kriege seine Elephanten — um nämlich durch den ungethümen, häßlichen Anblick zu schrecken und durch plumpe Wucht die Reihen der Gegner zu durchbrechen, da thut er nur sich und seiner Sache Schaden wie (um im Gleichnisse zu bleiben) die Elephanten zuweilen umkehrten und die Krieger ihres eigenen Herren zusammentrampelten. Also Grüude, — nicht Schimpfworte statt Gründen! — *Haltbare* Gründe, nicht aus der Luft gegriffenen Schein und Dunst! O wahrlich, man fühlt sich zuweilen versucht, zu bedauern, daß die göttlichen Gaben der *Wissenschaft* und *Kunst* nicht

gleich Aepfeln und Birnen auf den Bäumen wachsen; nämlich ohne daß man die Gelehrten und die Künstler dazu nöthig hätte.*)

Ich tröste mich über Alles, was mir muthmaßlich bevorsteht, mit dem Gedanken, daß einst eine Zeit kommen wird, kommen muß, wo man über unsere Musikzustände ohne die Erhitzung des Parteitreibens urtheilen wird. Diese Zeit wird, hoffe ich, nicht verkennen, daß mein Buch (wenn es bis dahin nicht längst vergessen ist) nichts enthält, als was ich vor der höchsten Instanz alles Guten und meinem eigenen Gewissen zu verantworten vermöchte. —

Die historisirende Skizze über die von der Kunstphilosophie sonst ganz verächtlich behandelte Tanzmusik mag von der culturhistorischen Tendenz des Ganzen ihr Recht sich zu zeigen herholen, denn in der That hat dieses geringste Genre der Musik auf unsere Musikzustände tiefer und schlimmer gewirkt als wir insgemein denken.

Einer Erklärung und vielleicht Entschuldigung bedarf auch das kleine Intermezzo der Phantasiestücke oder Flaminiana (Sie wissen, daß ich meinen Davidsbündlerfeldzug, dessen Bulletin im Schlusse von Schumanns Carneval steht, unter dem Namen Flamin mitmachte). Das vor Jahren geschriebene Gespräch über die A-dur-Symphonie kam mir beim Ordnen und Revidiren meiner alten Papiere zufällig wieder in die Hände. Eigentlich fand sich von dem längst und in jedem Sinne weggeworfenen Blatte nur ein Fragment, und wie es nun hier steht, ist es eine wahre Palingenesie, wie ja auch Jean Paul seine verlorenen Teufelspapiere palingenesiren mußte. Wenn Sie, neben der äußerlichen Reminiscenz an den Verfasser gedachter Teufelspapiere und Palingenesieen auch innere, d. h. den Ton über Gebühr Jean-Paulisirend finden sollten, so halten Sie es dem Umstande zu Gute, daß damals (1840—1847) Jean Paul meine tägliche Lecture war — daß ich ganz im Sinne seiner Dichtungen dachte, fühlte, schwärmte — und am liebsten selbst einen Albano vorgestellt hätte, wenn nicht aus Mangel an Lianen das Projekt hätte unausgeführt bleiben müssen. Bei Reliquien dieser Art fühle ich so ganz die Wahrheit der Göthe'schen Verse:

„warmes Lüftchen, weh' uns an,
wehe uns entgegen,
denn du hast uns wohlgethan
auf den Jugendwegen!"

Der Bericht über die Prophetenaufführung (auch eine Reliquie) ist ein Scherz, hervorgerufen durch die Maßlosigkeiten des entzündlichen Prophetenfiebers

---

*) Ich brauche nur an gewisse skandalöse gelehrte Streitigkeiten, z. B. zwischen den Brüdern Bernoulli — oder an den giftigen, mordstahlbewehrten Haß zu erinnern, den die italienischen Maler der nachraphaelischen Zeit unter einander hegten.

das seit dem 19. April, dem Tage der ersten Aufführung der berühmten Oper in der académie de musique, in Europa grassirte. Ganz gescheute Leute schrieben damals ganz curiose Sachen — wie denn z. B. ein nicht unbekannter deutscher Autor aus Paris in der allgemeinen Augsburger Zeitung verkündete, Mozart habe wohl eine Ahnung von dramatischer Musik gehabt, aber sein Don Juan besitze dazu allzuviel Melodie u. s. w., und dann fortfuhr: man habe bisher in der Musik Melodie und Harmonie zu sehr getrennt, erstere sei der Oper, letztere der Kirchenmusik vorbehalten gewesen — Meyerbeer sei der erste, der es verstanden, die Harmonie in die Oper einzuführen (!) was die meisten Musiker Instrumentation nennen — !!! Dergleichen mahnt doch an den Herrn, der nach einer Aufführung der Zauberflöte den tiefen Generalbaß des Sarastro pries und den Contrapunkt der Sängerin bewunderte, welche die Rolle der Königin der Nacht innegehabt. — —

Reinekes anspruchslose Kinderouverture habe ich insbesondere darum hervorgehoben, weil sie einem Fache angehört, auf dessen Wichtigkeit man gar nicht genug Gewicht legen kann — der Musik für das heranwachsende Geschlecht — für die Jugend, die noch alles gehorchend und dankbar annimmt, was ihr der Lehrer bietet, und die leider, so oft, dem biblischen Spruche entgegen, statt Brod einen Stein, statt des Eies einen Skorpion annehmen muß. Gebt, ihr Lehrer, möchte ich rufen, den jungen, weit offenen Seelen, die ihren Theil Musik haben, ja selbst Musik machen wollen, keine Salonstücke, die gleich dem Salon-Thee, halb aus lauwarmem, fadem Gewässer, halb aus einbrennendem, betäubendem Rum zusammengegossen sind, keine Potpourris aus der letzten Verdi'schen Oper, keine Fingerfaxen und Klingeleien — gebt ihnen gute, gesunde Musik, an der sie ihre Freude haben können! Und ihr, Tonsetzer, laßt euch öfter herab zu den Kleinen, schreibt für sie hübsche Bilderbücher und Bilderbogen in Noten! Mendelssohn, Schumann, Taubert, Reinecke, Volkmann sind bereits mit gutem Beispiele vorangegangen.

Die „Miszellen" besprechen einzelne Losungsworte des Tages und zeichnen nebenbei in flüchtigen Zügen das Bild Glucks, um mit einer ehrwürdigen Gestalt, unserer Zeit zum Beispiele und zur Mahnung, das Bilderkabinet zu schließen, wie eine andere — die Beethovens — es eröffnet hatte. Warum ich dazu gerade Gluck ausgewählt, ist nicht schwer zu errathen. Und so möge denn mein Buch seinen Weg in die Welt finden, vor Allem aber den Weg zu Ihnen! —

Im Mai 1859.

A. W. Ambros.

Das ethische und religiöse Moment in Beethoven.

Daß die Biographie eines Künstlers etwas anderes und mehr sein solle als ein bloßes curriculum vitae, welches den Tauf-, Trau- und Todtenschein des Verewigten, nebst dessen verschiedenen Anstellungsdekreten mit juristischer Genauigkeit zitirt, und daneben allenfalls seine Hauptwerke aufzählt — *mehr* als ein bloßes Seitenstück zu den offiziellen éloges der französischen Akademie, wo dem Gepriesenen ein so schwerer und dicker Lorbeerkranz auf's Haupt gesetzt wird, daß man darüber sein Gesicht gar nicht ausnehmen kann — *mehr* endlich als ein Conglomerat von Anekdoten und Charakterzügen, von denen insgemein drei Viertheile apokryph sind*) — das eingesehen zu haben ist ein wesentliches Verdienst der Neuzeit. Je mächtiger die Persönlichkeit eines Künstlers ist, desto wichtiger wird es ihre eigensten, innersten Erlebnisse, wie sie durch äußere Lebensschicksale angeregt und bedingt wurden, kennen zu lernen, ja, wo möglich, den Künstler mit allen Eigenheiten (selbst den zufälligen) wie einen durch täglichen Umgang wohlbekannten Menschen gleichsam vor Augen zu haben. Dann erscheint Alles, was er schuf und was er leistete, was er erstrebte und was er verfehlte in ganz anderer Beleuchtung. Unmittelbar aus seinem Leben hervorgegangen stehen dann seine Werke nicht mehr wie zufällig entstandene Produkte da — wir gewinnen Einsicht in die Bedingungen ihres Entstehens und mit dieser Einsicht gewinnen sie für uns ein wunderbares Leben. Richtig bemerkt ein neuerer Schriftsteller, man habe es sich allgemach angewöhnt, Göthe's Leben als die Hauptsache, seine Werke als den Commentar dazu anzusehen, und daß

*) Wie viel solcher Histörchen zirkuliren z. B. über Mozart. Sie sind entschieden verwerflich. Leicht nacherzählt und meist auf eine pikante Pointe hinauslaufend, gehen sie von Mund zu Mund und entstellen die Wahrheit auf's Schlimmste. Der authentische Biograph muß dann oft zur Widerlegung einer kleinen Anekdote einen ganzen Druckbogen zusammenschreiben.

eines durch das andere gewinnt.*) Die Einwendung, das Kunstwerk solle und müsse etwas selbstständiges, von den zufälligen Lebensschicksalen des Künstlers ganz unabhängig zu Betrachtendes sein, und „man wisse von Shakespeare kaum mehr, als daß er in fremden Revieren fremde Böcke geschossen",**) ist insofern richtig, daß ein Werk, das nur mit Rücksicht auf die Erlebnisse des Künstlers Bedeutung oder Verständlichkeit besitzt, nicht den Rang eines allgemein und unter allen Umständen bedeutenden Kunstwerks ansprechen kann. Sieht man aber recht zu, so wird man bemerken, daß selbst das allgemeinst verständliche, anscheinend auf reinster Schönheit beruhende Kunstwerk den Erdbeischmack seiner Entstehung nach Zeit, Ort, Religionsbekenntniß, Staatsverfassung, Klima u. s. w. nicht ganz los wird. Um z. B. die Werke der griechischen Kunst ganz in ihrer Herrlichkeit zu verstehen, muß man sich selbst für so lange, als man es mit ihnen zu thun hat, gleichsam in einen Zeitgenossen eines Aeschylos u. s. w. übersetzen. So ist es eben auch Täuschung, wenn man meint, Shakespeares Stücke stehen in ganz absoluter Unübertrefflichkeit in sich begründet und geründet da. Wir wissen von Shakespeare weit mehr als seine Jagdabenteuer — wir wissen, daß er der Zeit angehörte, da der morsche Bau des Mittelalters eben zusammengestürzt war und der Blick sich damit über die einengenden Schranken hinaus unerwartet weit und nach allen Seiten öffnete, da die Menschheit eben mit freudigen Kräften neuen glänzenden Zielen zustrebte, alle Geister geweckt waren. Wir wissen ferner, daß er in dem unter Elisabeths Szepter mächtig aufblühenden England lebte. Wir kennen den Stand der Wissenschaften und Künste, die religiösen Bewegungen, die politischen Beziehungen, wir kennen den geselligen Ton, die Sitten des Umgangs, ja wir kennen selbst den Volks- und Aberglauben jener Zeit — Alles sehr zum Heile der in ihr entstandenen Dichtungen. Die absolute Lear- und Hamlet-Anbeter würden ohne jenen Fond rein historischer Notizen mit sehr vielen Details der bewunderten Dramen in schlimme Verlegenheit kommen. Und sicherlich würde es den Dichtungen nicht zum Nachtheil gereichen, hätten wir über Shakespeare ein Buch, wie wir z. B. Otto Jahn über Mozart, Chrysander über Händel verdanken. Sehr treffend

---

*) Es thut der Hauptsache keinen Eintrag, daß in den, schon eine stattliche Bibliothek bildenden Schriften über Göthe die liebevoll sammelnde Sorgfalt vielfach in kindische Kleinkrämerei umschlägt. Man lasse die Lakaienstube Göthe's ungehindert ihr Wesen treiben und seine dienstleistrigen Bedienten mit löblichem Eifer selbst seine ältesten und fadenscheinigst gewordenen Röcke bürsten und sie mit enthusiastisch geschwungenem Pfefferrohr ausklopfen — gesetzt auch, daß sie beim Ausholen einem harmlos in der Nähe Stehenden (z. B. Jean Paul, Falk, Herder u. dergl.) ungeschickter Weise einen Hieb versetzen!

**) Griepenkerl, Kunstgenius der deutschen Litteratur. 1. Th. S. 229. Uebrigens ist dieses Bockschießen Shakespeares auch eine von den Anekdoten, deren vorhin gedacht wurde.

hat einmal Dr. Hanslik dem bekannten Buche Oulibicheffs vorgeworfen, es gebe von Mozart gar kein Bild. Wirklich verhüllt der Autor seinen Gott*) in eine solche Wolke französisch-spirituellen Feuilletonstyles und anmuthig leichter Darstellung, daß von dem Numen selbst nichts zu sehen ist. Wie anders bei Jahn! Hier steht der biedere Ehrenmann Leopold Mozart vor uns, der das Genie seines Sohnes in seiner ganzen Bedeutung erkennt, und nun die Ausbildung dieser Anlagen zu seiner Lebensaufgabe macht, an die er Alles setzt — Ruhe, Behaglichkeit, Wohlstand.**) Hier lernen wir den unvergleichlichen Meister selbst nicht mehr wie ein mythisches Wunder, wie ein vom Himmel herabgefallenes Meteor ansehen, sondern begleiten den Knaben, den Jüngling, den Mann Wolfgang Mozart Schritt für Schritt — wir sehen die Wunderpflanze keimen, wachsen, blühen, Früchte tragen. Wir erleben (wie sich ein Beurtheiler des Jahn'schen Werkes sehr schön ausdrückt) gleichsam die Entstehung der einzelnen Compositionen mit ihrem Schöpfer selbst und wie in unserem eigenen Innern. Legen wir das Buch gelesen bei Seite, so ist es uns, als seien wir seit Jahren mit Mozart als innig vertraute Freunde umgegangen. Hören wir nur etwas von seiner Musik, wie erstaunlich lebendig und wie unmittelbar spricht sie uns an — wie so ganz anders als früher, wo wir doch auch schon meinten sie über alles zu schätzen! Wenn wir nun schon bei Mozart, dem Künstler der selbstgiltigen Schönheit, diesen Eindruck haben, so stellt sich vollends bei Beethoven, der in seiner Musik stürmt und grollt, weint und lacht, jubelt und verzweifelt, in Liebe zerschmilzt und mit eherner Faust dareinschlägt, jetzt sich in philisterhafter Behaglichkeit des Alltaglebens humoristisch wohl sein läßt und jetzt sich in Regionen schwingt, wo uns fast der Athem ausgeht, die Sache so, daß wir uns mit der Frage an ihn wenden möchten, *was* ihn denn so bewegt habe. Das Gemälde des mächtigen Seelenlebens einer titanischen Natur ist vor uns aufgerollt — wir interessiren uns nicht mehr für die *Tondichtung* allein — wir interessiren uns auch für den *Tondichter*.

Wir stehen demzufolge bei Beethoven fast schon auf demselben Standpunkte, wie bei Göthe — wir betrachten seine Werke als den Commentar zu seinem Leben — wiewohl man bei beiden großen Männern den Satz auch umkehren und eben so richtig sagen könnte, daß wir ihr Leben als Commentar zu ihren Werken betrachten. Wirklich fängt, als Seitenstück zur Götheliteratur, eine Literatur über Beethoven sich zu bilden an. Wenn an Göthe das oft erwähnte

---

*) Er selbst sagt „Heros".

**) Oulibicheff versteht ihn eben nur als einen Spießbürger, der das Glück hatte Wolfgangs Vater zu sein — vermuthlich weil er nicht auch einen Don Giovanni schrieb. Aber Wolfgang hätte ohne Leopold den Don Giovanni auch nicht geschrieben . . . !

„olympische Wesen" imponirt, sein Schaffen in den heterogensten Richtungen, sein Wirken in den bedeutendsten Lebens- und gesellschaftlichen Verhältnissen anzieht, so ist es bei Beethoven mehr die innere, gewaltige Vertiefung einer mächtigen, auf sich selbst gestellten, der übrigen Welt abgeschlossen gegenüberstehenden, höchst eigenthümlichen Persönlichkeit, welche einen so großen Eindruck macht. Sieht man die bekannte Büste Göthe's, so glaubt man einen greisen Jupiterkopf zu sehen, als sei der Zeus von Otricoli, nachdem er lange genug der „Vater der Götter und Menschen" gewesen, nunmehr deren Großvater geworden. Beethovens Bild von Stieler ließe sich bei den Olympiern nicht unterbringen — er ist eben er selbst, und wir können bei dem Anblick jenes Bildnisses nichts anderes sagen, als ganz einfach: „Das ist Beethoven."

Das äußere Leben Beethovens erscheint, gegen das buntscheckige Reiseleben Mozarts und dessen tausendfachen Beziehungen von Majestäten, Durchlauchten und Eminenzen anzufangen bis herab auf Clavierstimmer und Notenkopisten eben so einförmig, wie wenn man es mit dem Leben der berühmten Künstler der Neuzeit vergleicht, deren Lebenslauf, wenn die Umstände halbweg günstig sind, stets etwas von einem Roman im Geschmack des Dumas'schen Monte-Christo an sich hat — Beethoven hat hierin Aehnlichkeit mit Sebastian Bach, in dessen Leben eine Reise von Leipzig nach Berlin auch ein epochemachendes Ereigniß war. Ganz richtig weist Riehl darauf hin, das der ganzen Musikfamilie Bach „die moderne Auffassung, als ob ein nobles Vagabundiren, als ob die Emancipation von dem heimathlichen Boden und den Banden der Familie zur Künstlergenialität gehöre" ferne lag.*) Wie nun der gedachte geistvolle Autor, ohne daß er's ausdrücklich sagte, das Bild des alten Bach „in dem wir die Kraft und Mannheit der guten alten Bürgersitte erblicken" unserer Zeit zur Ermahnung — und auch wohl Strafe — hinstellt, und auf ihn als den Mann hindeutet, „der in den engen Schranken seines bürgerlichen Standes getreulich waltet und wirkt, und nie darüber hinaus will, der zu Gottes Ehre und nicht für das Publikum in Tönen denkt", so verdient es auch Beethoven, daß auf das großartig ethische und religiöse Element in seinem künstlerischen Wirken besonderes Gewicht gelegt werde. Denn Beethoven war eine tief ethische Natur — sein Leben, seine Werke verkünden es überall mit ergreifender Macht.

Ehemals (auch noch zu Beethovens Zeiten) war auf dem Gebiete der Musik alles, was keine höheren Ansprüche stellte, oder keine derlei Ansprüche zu befriedigen vermochte, Sache des prosaischen, geistlosen und nüchternen, aber fest ausgebildeten, seiner Sache gewissen Handwerkes — das Höhere aber war Produkt eines inneren Dranges, einer Inspiration wenn man will, einer Be-

*) Musikalische Charakterköpfe (2. Aufl.) S. 80.

geisterung, die es sehr wohl fühlte, daß sie nicht fehl fliegen könne, die sich also ihrem inneren Zuge willig überließ und das hohe Ziel fand, wie der Zugvogel ohne Geographie studiert zu haben die Frühlingsländer findet, die ihm wie ein Traum vorschweben und wohin ihn ein innerer Trieb unverstanden aber sicher leitet.

Die höhere Musik unserer Zeit setzt meist an die Stelle der naiven, glaubensvollen Begeisterung nur gar zu oft die Spekulation — im doppelten Sinne — kaufmännische und philosophisch-theoretisirende. Es wird mit Partituren wie anderwärts mit Staatspapieren und Eisenbahnaktien speculirt. — Die philosophisch-theoretisirende Spekulation aber verläuft sich theils in Phantasien, theils in Abstraktionen. Die Zugvögel studieren Geographie. Diesen Richtungen kann man das Bild Beethovens mahnend entgegenhalten, wie ihnen von anderer Seite her, Riehl das Bild Bachs entgegenhält. Nicht umsonst scheinen die beiden Meister mit strengem Ernst dareinzusehen. Ein sehr großer, und in sehr weite Kreise wirkender Theil unserer Musik huldigt nichtigen, um nicht zu sagen geradezu unsittlichen Zwecken*). In leidenschaftlicher Abneigung gegen dieses Treiben suchen Andere den Grund dieser Depravation nicht in der stets bewährten Erfahrung, (die fast Gesetz scheint), daß langer und reicher Kunstblüte stets eine Zeit erst des Luxurirens, dann der Entartung, dann des Verfalls der Kunst zu folgen pflegt; was die Möglichkeit eines neuen Aufblühens in späterer Zeit glücklicher Weise nicht ausschließt. Sie übersehen, daß die Tonkunst in unserer Zeit diese Stadien bereits zum größten Theile durchgemacht hat. Das Luxuriren der Riesenoper (Meyerbeer), der Riesensymphonie (Berlioz), findet in der auf anderem Gebiete der Kunstgeschichte geradezu ein Seitenstück an jenen Monstre-Kunstsachen, in denen sich die griechische Kunst zur Diadochenzeit gefiel, diesen Colossen, gigantischen Luxusschiffen u. s. w. Es war noch ein tüchtig Stück Leben der echten Kunst darin, die großartige Anlage, die kühne Ausführung verdient Bewunderung, — aber eine Phidiaszeit war es doch nicht mehr! Das Luxuriren bringt Ausartung mit sich. — Die Musik, welche das ganze Bach-Gluck-Haydn-Mozart-Beethoven'sche Erbe zu verzehren hat, ist sich ihres Reichthums bewußt, sie ist übermüthig und üppig geworden, und die Himmelspforte, welche der demüthig gewesenen weit und strahlend offen stand, zieht sich vor der reich gewordenen Kunst zur Enge eines Nadelöhrs zusammen, vor dem jene in Kameelgröße dasteht. Die Ausartung aber bringt Verfall oder ist vielmehr schon

*) Ein neuerer, geistvoller Shakespeare-Commentator (Carl Rohrbach, in seiner Schrift über Hamlet) sagt bei Gelegenheit der Weisung, die Polonius seinem Sohne wegen des „fleißigen Treibens der Musik" zukommen läßt: „Der alte Schlaukopf ist klug genug, zu wissen, daß, so lange ein Mensch musizirt, sich sein ganzes Wesen auf guter Bahn bewegt, und schon die Zeit, die er darauf verwendet, muß er dem Schlimmen vorenthalten." Dieser Satz ließe sich bestreiten!

selbst Verfall — er ließe sich an vielen Symptomen der modernen Musik ganz direkt nachweisen. Jene redlich Strebenden, deren wir vorhin gedacht, verwünschen diesen Zustand mit Recht — aber sie sehen, will uns dünken, nicht ein, daß nach allzu üppigen Festtagen Fasttage noth thun und nicht umsonst im Kalender Aschermittwoch dem Faschingsdienstag auf die Fersen tritt — das heißt, ohne Gleichniß gesprochen, daß die Musik wieder Maß, Zucht, Selbstbeschränkung, Einfachheit zu ihren Zielen machen muß — daß sogar *übertriebene* Strenge für den Augenblick eine ihr höchst heilsame Diät wäre. Jene Mißmuthigen vergessen, daß sich eine Zeit der Kunstblüthe nicht durch Gewaltsprüche und Gewaltstreiche *erzwingen*, sondern nur durch gläubig und ergeben vertrauende, eifrige, nachhaltige, solide Arbeit mühsam *errungen* läßt — so wie der Landmann die reiche Erntezeit abwarten, damit sie aber komme, den Acker vorher mühsam bearbeiten muß. Sie suchen den Fehler im Prinzip — möchten den ganzen Bau stürzen, und einen Neubau von Grund aus anfangen. Das eigentliche Ziel der Odyssei'schen Irrfahrten ist, daß die Musik ihr Leben aufgeben soll, um im Hades des Kunstwerkes der Zukunft ein Schattendasein zu führen, wo sie immer erst das Opferblut eines Worttextes wird trinken müssen, um nur überhaupt sprechen zu können, und dann vielleicht die Antwort zu geben: „wahrlich, lieber wollt ich einem Vanhal bei der miserabelsten Sonatine dienen als hier alle Gesammtkunstwerke der Zukunft zusammengenommen beherrschen." Also auf der einen Seite äußerste Entartung auf der anderen Selbstvernichtung — bedarf der bedenklich ernste Blick der Meister noch einer Erklärung?

Wie der alte Bach ehrwürdig erscheint, wenn er jetzt für einzelne Schüler Massen von Handstücken und Exerzitien schreibt, jetzt die Matthäische Passion als gelegentliche Charfreitagsmusik componirt, die ein Jahrhundert vergessen im Staube liegt, um dann erst wieder hervorgesucht und als eines der größten Tonwerke aller Zeiten erkannt zu werden, jetzt Choralvorspiele für den Sonntagsgebrauch seiner Kirchengemeinde ausarbeitet, und jetzt gar zum Schaden seines Augenlichtes selbst in Kupfer gravirt, was er gedruckt und weiter verbreitet sehen möchte — so erscheint Beethoven wahrhaft ehrwürdig, mag er, mit seinem Geiste voll Riesenkräfte, die sich je eher je lieber bethätigen möchten, demüthig auf der Schulbank untergeordneter, sogar beschränkter Musiker sitzen, mag er später von dem entsetzlichsten Loose, das einen Musiker treffen kann, von Taubheit getroffen doch „trotz aller Hindernisse der Natur alles thun, um in die Reihe würdiger Künstler und Menschen aufgenommen zu werden" und den Tod nicht eher herbeizuwünschen, „bis er das Alles hervorgebracht, wozu er sich aufgelegt fühlt."*)

---

*) Bekanntlich Worte seines zu Heiligenstadt am 6. Oktober 1802 geschriebenen Testamentes. „Wozu ich mich aufgelegt fühle" heißt hier eigentlich: „was ich mir auferlegt fühle".

Es macht einen eigenthümlichen Eindruck, wenn man sich Beethoven als Scholar des wackern alten Schenk vorstellt, jenes Schenk, dessen Hauptwerk der „Dorfbarbier" in seiner hausbackenen, aber auch kerngesunden Musik ist; oder wenn man sich ihn vorstellt, wie er dem strengen, trockenen Albrechtsberger eifrig nachschreibt, was ihm dieser nach dem altgeheiligten System des Fux'schen Gradus ad Parnassum vorträgt.*) Beethoven wußte das Erlernte gehörig zu schätzen: „Generalbaß und Religion," pflegte er zu sagen, „seien in sich abgeschlossene Dinge, über die man nicht weiter streiten dürfe." Der Ausspruch könnte auffallen von einem Tonsetzer, dem nicht allein seine Zeitgenossen Willkühr und Extravaganz vorrückten, in dem auch später Fetis „harmonische Unrichtigkeiten" aufsuchte — dessen Partituren endlich neuerlich Oulibicheff mit dem corrigirenden Rothstifte durchgegangen hat.**) Aber Beethoven hat ganz Recht! Der Generalbaß, d. h. seine wesentlich dem homophonen Satze angehörige Lehre, in welcher die Intervalle, Akkorde u. s. w. mit ihren wechselseitigen Beziehungen neben einander erscheinen, ist ja die musikalische Logik oder (wenn man den Ausdruck nicht mißverstehen will) die musikalische Algebra. Es gibt philosophische, theologische, juristische und andere Disputationsprobleme, aber über die Form des Schlusses oder des Sorites, über die Formel $a^2 + 2ab + b^2$ läßt sich nicht und eben so wenig disputiren, als z. B. darüber, daß der Dominantseptimenakkord n u r der Tonart angehört, auf deren fünfter Klangstufe er erscheint — oder daß die Dreiklänge der Tonika, Ober- und Unterdominante zusammen für die Tonart das bestimmende sind. Im wesentlich polyphonen Satz, wo jede Stimme ihren Weg gehet, ist es anders, hier kann es herbe Kreuzungen geben, hier kann es geschehen, daß sich, dem musikalisch-thematischen Fortschritte zu Liebe die Septime aufwärts auflöst u. s. w. — wie denn schon Palestrina derlei Vorwürfe (gegen die ihn Fux in Schutz nimmt) hören mußte — und wodurch manches in Sebastian Bach und Beethoven, das mit der generalbaßmäßigen Accordelle nicht gemessen sein will, seine genügende Erklärung findet. In dem Gedichte, das Grillparzer auf Beethovens Tod geschrieben, heißt es:

---

*) Beethovens (von Seyfried — in zweiter Auflage von H. Pearson herausgegebene) Studien sind im Gange der Lehrmethode, in Anschauung, sogar im Ausdrucke des Einzelnen eine Art freier Bearbeitung des Fux'schen Werkes. Als Lehrbuch haben sie keinen sonderlichen Werth, aber sie sind nicht allein als Specimina Beethoven'schen Lernefleißes eine Art Reliquie, sondern auch interessant, weil sie die Lehrmethode der hohen Schule der Musik zu Wien 1792—1800 zeigen, und daß sich diese ganz' auf den Fux'schen Gradus (1725) stützte, der also als eine Art musikalischen Grundgesetzes galt.

**) Wofür er von Marx nach Recht und Verdienst als Zoilo-Thersites erklärt worden ist. Der berüchtigte Akkord aus allen sieben Tönen der Skala, im Finale der neunten Symphonie ist so gut ein Aeußerstes, wie z. B. die Quinten in Glucks Armida ein mit voller künstlerischer Ueberlegung ergriffenes Aeußerstes wird. Dergleichen darf einmal da sein und nicht wieder — läßt sich also auch nicht nachahmen.

Einer aus der Schaar der Sänger
Hebt den Finger, lächelt, droht (!)
„Bach, ich kenne Dich, Du Strenger!
Rächst Du ein verletzt Gebot?“

Bach als starrer Vertreter einer pedantisch-puristischen Schulrichtigkeit — Beethoven als genialer Anarchist, der seiner Phantasie die Regel opfert — so dachte man sich die Meister noch im Jahre 1827! Seit die Compositionslehre von Marx schon ihre fünf Auflagen erlebt hat, sollten wenigstens diese Fragen ein für alle mal aufgehellt und erledigt sein. Beethoven ist (nach dem schönen Worte, das Marx in seinem ihm gewidmeten Buche spricht) „nicht aufgetreten, das Gesetz aufzulösen, sondern zu erfüllen.“

Als Beethoven aus der Schule in's Leben trat, leuchteten ihm alle Sterne des Glückes. Seine außerordentliche Begabung wurde mit Freuden anerkannt — er selbst in die Kreise der höhern Gesellschaft der Kaiserstadt gezogen, wo sich edle, wohlwollende, gebildete und insbesondere für seine Kunst mit innigem Verständnisse begabte Menschen um ihn scharten und ihn förderten wo sie konnten. Unter die „leichtlebenden Götter“ der Gesellschaft wurde er anders eingeführt als einst Mozart, der sich noch mit „Er“ anreden lassen und es sich für eine außerordentliche Ehre schätzen mußte, den Herrschaften, wenn gerade nicht Tafel oder Jagd war, mit seiner Geschicklichkeit einmal der Abwechselung wegen eine halbe Stunde lang zu dero Amusement aufwarten zu dürfen und sich dann wieder zu den übrigen Bedienten trollen konnte. Das Jahrzwanzig zwischen 1778 und 1798 hatte einen gewaltigen Umschwung herbeigeführt. Beethoven durfte sich nicht über herabwürdigende Behandlung beklagen. Seine Gönner hatten aus der Mozart'schen Periode einen vortrefflich gebildeten Geschmack für gute Musik mitgebracht. Wenn Beethoven einmal für diese oder jene Dame eine Partie leichter Variationen über irgend ein eben beliebtes Thema aus irgend einer eben beliebten Oper zusammenschrieb, so war das auch eine Herkulesarbeit (in Omphales Dienste), dergleichen sich aber wohl jeder einmal gefallen läßt. Durfte dafür das junge Genie doch seine ersten Trios, seine ersten Sonaten dem auserlesensten, lauschenden Hörerkreise vorführen — und Fürstin Christiane hätte ihn „am liebsten unter eine Glasglocke gesetzt, damit ihn nichts Unwürdiges berühre.“ Ob der gehätschelte Künstler nicht allmälig ein verhätschelter geworden wäre, läßt sich bei der außerordentlichen Energie seines ganzen Wesens nicht mit Sicherheit behaupten. Bald meldete sich jenes Uebel, das ihn nicht blos vom Salon, sondern fast vom menschlichen Umgange überhaupt ausschloß.

Den Einfluß, den Beethovens zunehmende Schwerhörigkeit, die endlich in völlige Taubheit überging, auf sein musikalisches Schaffen genommen, hat man bald zu hoch, bald zu gering angeschlagen. Es kann natürlich von denen die

Rede nicht sein, welche glauben, daß man dem Komponisten nur sein Klavier zu versperren braucht, um ihm die Möglichkeit den Komponirens zu benehmen, und daß er jeden Ton, den er hinschreibt, vorher erst gehört haben müsse. Aber selbst Fetis meint, die Erinnerung an die Wirkung der Harmonie sei allmälig dem Gedächtnisse Beethovens entschwunden — daher das Herbe, Schroffe, die fautes d'harmonie in den letzten Werken. Dergleichen ist keiner ernstlichen Widerlegung werth. Härten findet man auch bei Meistern, die ihr Gehör bis an ihr selig Ende behielten — bei Sebastian Bach, bei Mozart. Das Komponiren ist etwas anderes, als Sammt- und Seidenfabrikation. Die Wirkung jener Isolirung auf sich selbst, die Nothwendigkeit, in einer Art musikalischen Geisterreiches zu leben und zu schaffen, wo das sinnlich Wahrnehmbare nicht hinein kann, wo die Unmittelbarkeit des sinnlich Lebendigen ausgeschlossen bleibt, war bei Beethoven eine ganz andere, als daß er sich etwa die Klangwirkung eines Quartsextaccords in der Phantasie nicht mehr hätte vergegenwärtigen können. Es haben nämlich die letzten Compositionen Beethovens eine eigene, nicht leicht in Worten auszudrückende Eigenschaft. Es gibt Musik (ja die meiste gehört dahin), die zunächst mit dem Ohre empfangen, mit dem Gehöre genossen wird, die ein Ohrenschmaus ist. Beethovens Musik der letzten Periode vermittelt sich uns natürlicher Weise auch zunächst durch das Ohr — aber man möchte sagen, es ist ein anderes Organ, das davon die letzten Anregungen erhält. Man sagt von Magnetisirten, daß sie geschlossenen Auges sehen, verstopften Ohres hören. An die geheimnißvolle Region dieser Eindrücke rühren nun gleichsam diese Melodien, diese Harmonien — nicht etwa durch ihre poetische Bedeutung, sondern schon durch ihr musikalisch-elementares Wesen. Vorzüglich deutlich wird diese Empfindung dem überhaupt dafür Empfänglichen im Adagio der neunten Symphonie, besonders in den beiden Episoden im $^3/_4$ Takt und bei den Violinfiguren im $^{12}/_8$ Satze. Näher erklären oder überhaupt erklären läßt es sich nicht; wer es empfindet, weiß es, wer es nicht empfindet, dem können bloße Worte es nicht begreiflich machen. Sollte aber diese wunderbare Eigenschaft der genannten Tonwerke nicht daher rühren, daß Beethoven, als er sie schuf, mit dem äußern Ohre absolut nichts mehr hörte? Aber aus dem Strome des vollen Kunstlebens der Zeit fort und in öde Einsamkeit gebannt zu sein, sich und das eigene Streben nicht in frischer Unmittelbarkeit an den Schöpfungen der Mitstrebenden messen zu können, höchstens sich auf das einsame Partiturlesen angewiesen zu sehen: das hätte sicher jede geringere musikalische Triebkraft, als sie in Beethovens Geiste lag, verholzen und verkümmern gemacht — des schönsten Lohnes des schaffenden Musikers beraubt zu sein, des Lohnes, sich die eigene Schöpfung in kräftiger Lebensfreudigkeit wie ein Fremdes entgegenkommen zu hören — jenes Pygmalionwunder, das jeder Componist bei der ersten Aufführung eines neuen

Werkes erlebt, daß die gebannte feste Gestalt ihm lebend, lächelnd und liebend entgegentritt, daß die von ihm in die Hieroglyphen der Partitur niedergelegten Zauber ihre Wunderwelt vor seinem Ohre aufsteigen lassen, diese Entbehrung hätte eine geringere sittliche Energie, als sie in Beethovens Seele lag, paralysirt, und statt dem Streben nach Hohem, Höherem und Höchstem, das erst mit des Meisters letztem Athemzuge endete, wahrscheinlich Resignation, welche die Hände in stiller Verzweiflung sinken läßt, zur Folge gehabt. Beethoven hat sich gerade über diesen Punkt in seinem Testamente in der rührendsten und erhabensten Weise ausgesprochen. Nehme man dazu noch die kleinliche Plage und Noth des täglichen Lebens, das Meistern und Dareinreden befangener Kritik, Herzenstäuschungen, schmählichen Undank gerade Jener, die durch Verwandtschaft dem Meister nahe standen und ihm durch opfervolle Wohlthaten verpflichtet waren, so steht Beethoven, der unbeirrt dem Ziele zuschritt, dessen Erreichung er als seine Lebensaufgabe erkannte (eine Aufgabe verfolgte, die nicht, wie das Schaffen des Handwerkers, durch tägliche Erfolge lohnt), größer da, als je irgend ein anderer Künstler, der unter Hindernissen und Schwierigkeiten seiner Kunst diente. Ist es ein Wunder, wenn ihm seine Musik eine heilige Aufgabe war — wenn er darin mehr sah, als einen mit dem täglichen Brode zur Mittagsstunde vorfahrenden Karren — mehr als einen in das Pantheon des Gerberschen Tonkünstlerlexikons und des Nachruhms überhaupt führenden Triumphwagen, wenn ihm gegeben war durch das, was er in großem, sittlichem Sinne geschaffen, große sittliche Wirkungen hervorzurufen?

Bettina läßt in dem enthusiastischen Briefe, den sie über Beethoven an Göthe schreibt, den großen Tondichter sagen: „wenn ich die Augen aufschlage, so muß ich seufzen, denn was ich sehe, ist gegen meine Religion und die Welt muß ich verachten, die nicht ahnt, daß Musik höhere Offenbarung ist, als alle Weisheit und Philosophie, sie ist der Wein, der zu neuen Erzeugungen begeistert und ich bin der Bachus, der für die Menschen diesen herrlichen Wein keltert und sie geistestrunken macht, wenn sie dann wieder nüchtern sind, dann haben sie allerlei gefischt, was sie mit auf's Trockne bringen — noch keinen Freund hab' ich; ich weiß aber, daß Gott mir näher ist, wie den Andern in meiner Kunst, ich gehe ohne Furcht mit Ihm um, ich hab' Ihn jedesmal erkannt und verstanden — mir ist auch gar nicht bange um meine Musik, die kann kein bös Schicksal haben; wem sie sich verständlich macht, der muß frei werden von all dem Elende, womit sich andere schleppen!" Ob Beethoven wirklich so gesprochen hat? Schwerlich — es war seine Art so nicht. Also hat Bettina wohl verschiedene seiner Aeußerungen zusammengefaßt und nach ihrer Art ausgedrückt — oder aber sie hat geradezu gedichtet, was Beethoven allenfalls hätte mit Fug und Recht sagen können. Und fürwahr, damit hat das seltsam geniale Wesen

hier das Rechte getroffen. Und gerade in dem, was man „gesischt und in's Trockne gebracht hat, wenn man nüchtern geworden," liegt der unermeßliche Werth Beethoven'scher Musik. Es ist eine wahre Katharsis, was man als Gewinn davon trägt — eine Reinigung und Veredlung, ein weiter Blick in geistige Höhen und Tiefen, der selbst jenes kühne Wort rechtfertigt vom Freiwerden vom Elend, womit sich andere (d. h. mit ihren Blicken an die nächste — nährende aber schmutzige — Erdscholle geheftete) Menschen schleppen. Das ist der große Unterschied gegenüber einer ungeheuren Menge von Musik, die man „Unterhaltungsmusik" nennen kann, ohne gerade mit diesem Worte künstlerisch Werthloses bezeichnen zu wollen. Wie zahllose Symphonien, Sonaten, Quartette u. s. w. existiren, deren Componisten nach einer Aufführung billig, wie Egmont, sagen sollten „die Luft hab' ich erschüttert, weiter nichts." Wenn das Ding aus ist, so haben die Zuhörer keinen Gewinn, als den, eine halbe Stunde hinter sich gebracht, sich „die Zeit vertrieben zu haben." Sonderbar! Von einer Seite erklärt man die Zeit für das kostbarste Gut (und mit Recht!) — von der andern Seite her greift man nach den werth- und bedeutungslosesten Mitteln, um nur diese Kostbarkeit um jeden Preis los zu werden: nach Spielkarten, Landpartien, Promenaden, Picknicks, Fensterschau, Rondo brillants u. dgl. m. Man sagt, man werde einst vor dem strengen Gerichte der Ewigkeit jedes unnütze Wort zu verantworten haben. Ob dieses Gericht nicht auch (utiliter wie ein römischer Jurist sagen würde) auf jede unnütze Note ausgedehnt werden wird, möchte zu bedenken sein. Ein Breughel oder Callot könnte unbedenklich ein Purgatorium der Componisten malen, wo ihre Seelen in Flammen stehen, die durch ungeheure Papierballen unnützer Compositionen genährt werden — natürlich werden sie nicht eher erlöst, bis nicht das letzte Exemplar der letzten grande fantaisie sur des motifs u. s. w. verbrannt ist. Beethovens Musik ist nicht Zeitvertreib und Zeitverderb. Ist schon der Einblick in die feste organische Gliederung, wie sich Alles nach Maß, Zahl und Gesetz fügt, wie „Kräfte auf und nieder steigen und sich die goldnen Eimer reichen," ein den Geist erquickendes und selbst zu Maß und Gesetz stimmendes Schauspiel, so ist die simple Großheit, die herzliche Innigkeit, die hohe Würde, die liebliche Anmuth, der Schwung der edelsten Begeisterung und was uns sonst Edelstes daraus entgegentönt, vollends wahre Seelennahrung. Man vergleiche damit nur die Leistungen von Zeitgenossen des Meisters — und nicht etwa geringer, sondern sehr bedeutender!

Wenn je ein Musiker den Namen eines soliden, tüchtigen Technikers, den Namen eines Meisters, der seines Instrumentes vollkommen Herr ist, verdient, so ist es, was Pianofortemusik betrifft, sicherlich Hummel. Enthusiastische Zeitgenossen nannten sein Spiel „Perlen, auf Goldplatten gestreut" wirklich (und

leider) denkt man bei sieben Achteln seiner Compositionen sehr viel mehr an vortreffliches Pianofortespiel als an vortreffliche Musik, daher denn auch seine Concerte höchst respektable Arbeiten sind und bleiben, dagegen Sonaten, bei denen es auf ernsteren und tieferen Gehalt abgesehen sein sollte, ihm keineswegs gelingen wollten. Das erste Allegro der Fismoll-Sonate macht z. B. den Eindruck, als sehe man einen Vogel, der vor lauter Gefieder keinen Körper hat. Man wird aus diesem Strome (offenbar unter Meisterhänden) fortrollender Passagen und bunter Tonfiguren zuweilen kaum im Stande sein, irgend ein Thema von bestimmter Gestalt, von ausgeprägter Physiognomie herauszufischen.*) Wenn Beethoven die Form der großen Sonate aufgreift (Op. 47, 53, 57, 106), wie weiß er sie mit bedeutendem Inhalt anzufüllen! Wie urgewaltige Lebenskraft ist es, welche diese Passagen in Bewegung setzt! Auf die späteren Herz, Czerny, Bertini, Hünten u. s. w. bedarf es nur der Hinweisung, um den barsten Nihilismus zu bezeichnen. Und doch war z. B. Czerny ein sehr guter Musiker.

Es würde hier zu weit führen und ist ohnehin mehr als einmal, und vielleicht am tiefsten und schönsten in dem Marx'schen Buche dargelegt worden, wie Beethoven seine Compositionen, und insbesondere seine Sonaten zu Bildern seines gewaltigen, edel bewegten, Höchstes anstrebenden Seelenlebens machte, und wie klar er mit Geistesaugen die Welt und ihre Erscheinung sah, beurtheilte und die Eindrücke in seine Tondichtungen herüberzog, — mochte er auch im Alltagsverkehre mit der Welt sich ungeschickt anlassen. Wir können aus Beethovens Sonaten die verschiedensten Seelenstimmungen herauslesen — Liebe, Zorn, Trotz, Entschlossenheit, Wehmuth, Sehnsucht, tiefe Melancholie, Behaglichkeit, Heiterkeit, Muthwillen, Neckerei, ausgelassene Lustigkeit, Freude und Gefühl des Glückes — Alles dieses aber so gegeben, wie sich diese Bewegungen in einer, ihrem ganzen Zuge nach auf Höchstes und Ewiges gerichteten Seele äußern. Beethoven steht hier in der entschiedensten Verwandtschaft mit Shakespeare — man denke nur, zu was der englische Dichter die oft sehr schwachen, nichtsbedeutenden Novellenstoffe, die er seinen Dramen zu Grunde legte, gemacht hat. Wir hatten also Recht, ihn eine tiefe, ethische Natur zu nennen. Wie der Meister in Schillers Glocke sein Werk „nur ewigen und ernsten Dingen" geweiht wissen will, so sah (wie wir auch aus Schindlers Buch wissen) Beethoven seine Kunst als etwas Hohes und Heiliges an. Dieses Leben und Weben in „ewigen und ernsten Dingen" ist nicht in dem Sinn zu verstehen, wie etwa bei Händel, der

*) Diese „großen" Sonaten, Concerte, gleichen soliden, breiten Gastereien und Familienschmäusen, wo man die auserlesensten, seltensten Sachen auf kunstreich getriebenem Silber und feinstem chinesischem Porzellan vorgesetzt bekommt und doch in der Stille dem Himmel dankt, wenn endlich die Stühle gerückt werden.

sich am Liebsten in alttestamentarischen Stoffen u. dgl ergeht, oder gar wie bei noch früheren Componisten die sich und ihre Kunst ganz und gar der Kirche widmeten. Beethoven greift hinein in's volle Menschenleben — „er findet seine Motive mitunter auf der Gasse," pflegte ein alter tüchtiger Musiker von ihm zu sagen — „aber," meinte Schumann, „er gestaltet das anfänglich gemeine Wort zum hohen Weltenspruche." Er gehört ganz und gar nicht in die Klasse jener edlen (natürlich deutschen) Künstler (Dichter, Musiker, Maler), die es vor lauter hohen und sublimen Gefühlen zu keiner einfachen, gesunden Empfindung bringen; deren Herz von Marzipan in ein Flämmchen von duftendem Eau de Cologne aufzüngelt; von denen es höchst problematisch bleibt, ob sie Männer und nicht etwa wie Eschenmichel und Kernbeißer eigentlich aus dem Hospitale entlaufene alte Weiber sind. „Diese distinguirten Gemüther nehmen sich mit ihrem ewigen gegenstandlosen Sehnen und Schwärmen neben männlichen, gesund empfindenden Künstlern, neben Göthe, Beethoven, Cornelius, doppelt schwachmüthig aus. Von ihrem falschen Idealismus ist in Beethoven kein Zug zu finden, was er aufgreift und was er schafft, gehört dem vollen Leben an, und nicht dem Schattenreiche hohler Schönseligkeit — er ist vielmehr ein echter Idealist, der selbst auch das anscheinend gewöhnliche, alltägliche nicht verschmäht, aber sub specie æterni ansieht, und dem (wie sich F. G. Schubart in einem Briefe an die Herzogin Helene von Orleans ausdrückt) Alles und Jedes zu einem Ariadnefaden wird, welcher ihn in's Heiligthum leitet. Hierin, wie in seinem hohen, sittlichen Ernst hat Beethoven einen Jean Paul sehr verwandten Zug, mit dem man ihn auch sonst oft genug verglichen hat, wie denn Lewald*) versichert, Jean Pauls freie Clavierphantasien haben mit Beethovenscher Musik auffallende Aehnlichkeit gehabt — eine Versicherung, die man freilich auf sich beruhen lassen muß.

Wem aber „Alles und Jedes zu einem ins Heiligthum leitenden Ariadnefaden wird," der findet im Heiligthume sicherlich keine bloße Abstraktion des ewigen, allgemein Giltigen u. dgl. keine bloße, in die Luft geworfene Fata Morgana aller edleren Eigenschaften des Menschen, welche das Scheinbild und Scheinwesen des Feuerbach'schen Anthropotheos bildet, nicht das bloße Schönheitsideal jenes hellenisirenden Cultus, dessen Oberpriester Göthe ist, sondern den persönlichen Gott des zweifellosen Glaubens — den Gott der Theisten allenfalls, der aber, so angesehen, im Grunde der Gott des Christenthumes ist. — Man kann also jenen Zug in's Heiligthum, wo alle Radien, wie in einem Centro von jedem Punkte der Peripherie aus zusammentreffen, ohne Weiteres Religiosität

*) In seinen Aquarellen.

nennen. Bei Jean Paul, der doch keine Zeile einer eigentlichen Erbauungsschrift, sondern Romane, humoristische Blätter u. s. w. geschrieben, bildet diese Religiosität den durchgehenden Grundklang. So erzählt auch Tholuck*), wie er einst mit einem frommen Weisen redete: „Das Gespräch handelte nur von Dingen des gewöhnlichen Lebens; aber über Alles lief es wie sanftes Wetterleuchten, das aus einer andern Welt stammt.“ Christliche Musik hat Beethoven fast nur ausnahmsweise geschrieben, aber er mag schreiben, was er will, „es läuft darüber Wetterleuchten aus einer andern Welt.“ Ueberall lebt, so mannigfach auch Ausdruck und Stimmung sein mag, ein und dasselbe: der große edle Geist des Meisters, der veredelt und heiliget, was er berührt. Ein Beispiel statt vieler andern; den Scherzosatz aus dem Trio Op. 92 wollen wir betrachten. Ganz harmlos tändelt der Dichter mit den Stimmen, läßt sie einander, wie in scherzendem Wiederspruche antworten (die antwortende Stimme verkehrt neckend jedesmal das ihr von der anfragenden Stimme entgegengehaltene Thema) oder sich auf wogenden Accorden schaukeln — es ist eine wahre Feier- und Spielstunde. Aber es beginnen im eigenen Innern düstere Wolken aufzusteigen — eine so harmlose Heiterkeit, ein solches Kinderglück ist ja auf dieser Welt doch nicht zu finden — überhaupt taugt sie im Durchschnitte nicht viel — immer ärger murrt der Poet, er wettert zuletzt ganz beträchtlich, er scheint alles zum zermalmenden Hauptschlage zu steigern, — da bricht er, statt den Donnerkeil zu werfen, in unbändiges, unauslöschliches Gelächter aus, wie es ja seine Art war, „herzlich zu belachen, was ihm nicht behagte.“ Dieses Spiel wiederholt er einigemal, zuletzt höret er auf, plötzlich, um sich ganz in die stillen, träumerischen glückseligen Gefilde des variirenden Andante zu verlieren, wo, wie Schindler in ein Conversationsheft des Meisters schrieb, „Rührung, Duldung, Andacht ist und Worte nichts vermöchten, weil sie schlechte Diener des göttlichen Wortes wären, das die Musik ausspricht.“**) So hat im Scherzen, Spielen, Murren, Wettern und Lachen der Meister richtig wieder den Faden gefunden, der ihn in's Heiligthum leitet, und da er sich vorläufig dort auch nicht spaßhaft machen darf, so kehrt er wieder zur Erde zurück, bringt aber die rosigste Laune mit (Finale). —

Das merkwürdigste Beispiel, wie Beethoven überall die ins Heiligthum führenden Fäden aufzugreifen versteht, ist und bleibt die Pastoralsymphonie. Die Eindrücke, denen er hier musikalische Töne leiht, hat er bei jenen Villegiaturen in der Umgebung Wiens, dergleichen der Wiener unter keiner Bedingung entbehren mag, gesammelt. In wunderbarer Frische und Lebendigkeit spricht er

*) Lehre von der Sünde. S. 144.

**) Schindler, Beethoven, 2. Aufl. S. 292.

sie aus — aber sie leiten ihn allmälig auf Höhen, wo er mit einer der schönsten erhabensten Oden Klopstocks, der „Frühlingsfeier" zusammentrifft — und obendrein hat die Pastoralsymphonie vor der Ode den sehr wesentlichen Vorzug, daß sie nicht gleich in Des-Dur von oben herab*) anfängt, und sich nicht wegen der Unsterblichkeit eines Goldkäfers graue Haare wachsen läßt.

Frühere Componisten hatten ihrem religiösen Sinne kaum je anders als in Tonstücken nicht allein kirchlicher Form, sondern auch kirchlichen Gebrauches Ausdruck geliehen. Eine Symphonie, eine Sonate, ein Streichquartett zum Gefäße für dergleichen zu machen, wäre ihnen nicht im Traume eingefallen. Beethoven ist der Erste, der solches wagte. — Seine Ehrfurcht vor dem Heiligen, Ewigen war tief und aufrichtig. Er hat diesem Sinne in einer Anzahl von Compositionen Ausdruck geliehen, die zum Theil zu seinen allerbedeutendsten gehören. Man hat sie in drei Gruppen zu scheiden. Zuvörderst in solche, die auf den Gedanken an Gott, Unsterblichkeit, Tugend und Vergeltung in dem Sinne der sogenannten natürlichen Religion, die man allenfalls, wäre es keine contradictio in adjecto, gefühlvollen Rationalismus nennen könnte, erfassen, jener Anschauung, die man z. B. bei Jean Paul durchaus als das eigentliche religiöse Element seiner philosophischen Romane antrifft, und welche zu schönseliger Empfindsamkeit abgeschwächt Tiedges Urania so lange zum Lieblings- und Erbauungsbuche sentimentaler Gemüther gemacht hat — wie denn diese „natürliche Religion" gerade in den Jahren, wo Beethoven in seiner vollsten Kraft stand, die eigentliche Religion der Gebildeten war. — In ihrer Gestalt- und Physiognomielosigkeit paßt sie überall oder nirgends hin. Aber eben weil jene mächtigen Urworte ewig und heilig sind, darf man Werken, welche von wahrhaft tiefen, religiösen Gemüthern darauf gebaut sind (z. B. den Schriften Jean Pauls) einen tiefen, religiösen Gehalt zuschreiben. Denn es hört dabei jeder, der wirklich einer positiven Glaubenslehre anhängt, das, was er glaubt, gleichsam wie die ätherischen Aliquottöne einer angeschlagenen Saite mitklingen.**) Auf diesem Boden hat

---

*) So drückte sich Beethoven bekanntlich über Klopstock aus. Hier paßt es doppelt — denn die Frühlingsfeier beginnt mit kosmischen Bildern um sich dann herabzulassen und endlich bei dem Donnerwetter anzukommen — die Symphonie beginnt auf ebener Erde und steigert sich bis zu jenem mächtigen Gewitter — der Schluß beider Werke ist genau derselbe:

„nun ist die Erd' erquickt
und der Himmel der Segensfülle entlastet,"

das ist das Finale der Pastoralsymphonie in zwei Verse gebracht. Eine genauere Auseinandersetzung der Bedeutung dieser unsterblichen Tondichtung findet sich in meinen „Gränzen der Poesie und Musik."

**) Bekanntlich hielt Beethoven die angeblichen Inschriften aus dem Tempel zu Sais als vermeinten tiefsten Gehalt aller Religion sehr werth. Wie man denn damals in altägyptischer Weisheit (so weit man aus Diodor, Plutarch u. s. w. etwas davon zu wissen glaubte) Wunder was vermuthete. Jene Sprüche sind in der That erhaben — wenn man sie in christlichem Sinne

die Kraft Beethoven'schen Geistes Früchte von kräftiger Farbe, würzigem Geschmack und nährender Kraft zu ziehen verstanden. Es ist die Vorstellung eines allmächtigen, allweisen, allgerechten, heiligen Gottes, des Vaters aller Menschen, der Alles geschaffen hat, regieret und erhält, der Gutes lohnt, Böses straft, d. h. es sind wesentlich christliche Vorstellungen, was hier die Grundfärbung des Ganzen in tiefer, inniger, ergreifender Weise bildet — dies ist das höhere Licht, welches die Gestalten des Fidelio in so wunderbarer Verklärung erscheinen läßt,*) das in vollster Glorie in der neunten Symphonie leuchtet, welche wohl als die höchste, reinste und reichste Hervorbringung dieser Richtung angesehen werden mag. Die C-moll-Symphonie, in welcher gleichsam eine höhere Hand dem Ringenden, in Nacht Umherirrenden plötzlich die Pforten des Reiches reicher Herrlichkeit öffnet — die schon erwähnte Pastoralsymphonie gehören eben auch hierher — daneben die kleineren Compositionen; „An die Hoffnung" (aus Tiedges Urania) Op. 94**) das „Abendlied unter dem gestirnten Himmel" und selbst der Wachtelschlag" (Nr. 24 der Gesänge) gleichsam als heiteres Nachspiel der Pastoralsymphonie. Der unvergleichliche Gesang an die Hoffnung und das Abendlied unterm gestirnten Himmel sind Tondichtungen, welche Beethoven aus seiner tiefsten Seele hervorgeholt, so recht der Ausdruck seines eigensten Leidens, Hoffens, Glaubens. Jenes erste beginnt noch mit der trüb bangen, zweifelnden Frage „ob ein Gott sei" und endet mit dem zitternden Seufzer „o Hoffnung" — das Abendlied zweifelt nicht mehr — es blickt mit festem Glauben zu den unermeßlichen Weiten des Sternenhimmels empor.

Es ist sehr interessant, daß auch Mozart von Todesahnung beschlichen, ein in der Stimmung ganz ähnliches — und doch grundverschiedenes Lied — die „Abendempfindung" geschrieben hat. Bei Mozart ist alles weicher, träumerischer, bei Beethoven strenger, erhabener — jener bedauert beinahe, daß er die schöne Welt und seine lieben Freunde verlassen soll, dieser sehnt sich hinüber und hat für die Welt kaum einen Blick übrig. Die Gedichte sind beide sehr mittelmäßig, um nicht zu sagen werthlos, beide Meister griffen sie nur auf, weil sie daran Gelegenheit fanden, ihrer Stimmung Ausdruck zu geben. Das von Mo-

---

aus- und umdeutet. Daß der ursprüngliche Sinn ein ganz anderer war, wissen wir heutzutage. Beethoven würde sich darüber vermuthlich nicht wenig gewundert haben. Man suchte damals religiöse Tiefe und Weisheit bei den Aegyptern, bei den Indern, überall — nur nicht zu Hause.

*) Wenn man sich erinnert, daß die Oper von Hause aus auf Prunk, Augenlust und Maschinerie wunder einen großen Theil ihres Erfolges zu bauen pflegte, so bildet Fidelio, in dem die düsteren Gestalten Gefangener den Chor, und Kerker und Kerkerhöfe den Schauplatz bilden, den schärfsten Contrast

**) Nicht zu verwechseln mit einer zweiten, geringern Composition desselben Textes, welche ohne Opuszahl als Nummer 32 der Gesänge vorkömmt.

zart componirte Gedicht läuft in eine ziemlich triviale Galanterie aus, und wirklich spielt gerade dort auch in die Musik etwas Opernhaftes herüber. Dieser Zug drückt das Lied etwas unter jenes Beethovens — vortrefflich als Musik und von rührend ergreifendem Ausdruck sind alle beide. Mit machtvolleren Tönen hat Beethoven seine Leiden, seine Kämpfe, seine feste Hoffnung des Sieges, ja den Sieg selbst in der C-moll- und in der neunten Symphonie gemalt.

Die kräftige volltönende Sprache der C-moll-Symphonie wurde bald verstanden und bald populär, und ist es geblieben bis auf diesen Tag. Schwerer hielt es mit der neunten. Man fand aus jener sehr wohl den Ausdruck für die Kämpfe und den Sieg einer einzelnen und gewaltigen Persönlichkeit — die neunte ist dafür und war überhaupt den Leuten zu colossal. Hier ist es die Sache der ganzen Menschheit, die vertreten wird. Als die erste Aufführung am 6. März 1826 zu Leipzig stattgefunden, war, wie ein offenbar redlicher und gebildeter Berichterstatter in der Berliner allgemeinen Musikzeitung meldet, der Eindruck „im Allgemeinen ungünstig" — so daß er „die meisten, die nicht ungebildete Zuhörer, vielmehr rüstige Freunde der Musik waren, und Beethovens früheren Werken mit großer Theilnahme sich hingegeben hatten, ihres Glaubens an die ferneren Produktionen des Meisters beraubte."*) So ging es beinahe überall. Man spielte die neueste Symphonie des Componisten und legte sie mit betroffener Miene in den Musikschrank zurück, wo man hinfort an ihr, wie an einem gefährlichen Ungeheuer vorüberging. Nach 1838 sprach Herrmann Hirschbach davon wie von einer terra incognita und machte sie zum Gegenstand einer sehr trockenen Kritik, die mit ihren Notenzitaten den Eindruck macht, als sehe man einen abgestumpften Prosector den Leib eines todten Hercules zergliedern und dabei dieses oder jenes anatomisch Merkwürdige in Spiritus und bei Seite setzen.**) Fast immer noch besser, als manche spätern Ueberschwänglichkeiten! Die hohe geistige Bedeutung der Instrumentalwerke Beethovens nachdrücklich hervorgehoben und insbesondere darauf hingewiesen zu haben, wie sich die neunte Symphonie über den subjektiven Gefühlskreis des Einzelnen hinaus- und auf einen Standpunkt schwingt, wo der Blick in die weitesten Fernen der Höhe und Tiefe vordringt, und die höchsten Gedanken des Menschen anklingen — dies große Verdienst gebührt W. A. Griepenkerl.***) Ganz richtig faßt er sie als

*) Nr. 26 und 27 des Jahrganges 1826.

**) Neue Zeitschrift für Musik, IX. Band.

***) In seiner Novelle „das Musikfest oder die Beethovener." So viel man gegen die mehr als lockere Textur der Novelle einwenden kann, so wenig sympathisch die Gestalten des edlen Grafen Adalbert, seiner etwas physiognomielos hingestellten Braut Caecilie, des schwärmerischen Organisten Pfeiffer sind, so antipathisch der Baßgeiger Hitzig ist, dessen cynische Brutalitäten immerfort für Aeußerungen eines hohen Genius gelten sollen, so sichtlich der humoristische Vicarius

eine Art Hoheslied der Menschheit auf — wenn auch seine Ausführung des Gedankens im Einzelnen willkührlich, überschwänglich und zum Theil entschieden falsch ist — wobei man nicht außer Acht lassen darf, daß diese Expectorationen über das „erste weltbewegende Prinzip" und die „verjüngte Menschheit" vor dem Jahre 1848 geschrieben wurden.*) Heutzutage ist diese Sorte Prophezeiungen außer Credit! Aber trotz alledem hat Griepenkerls geistvolle Dichtung ohne Zweifel höchst anregend gewirkt. Heutzutage ist die neunte Symphonie beinahe schon populär geworden. Im Jahre 1858 passirte sie sogar den Ozean und wurde in Neu-York gespielt. Sie ist nicht mehr ein bloßer Gegenstand des Studiums für den einfachen Musiker — sie ist das geistige Besitzthum vieler geworden. Dazu hat es freilich mehr als eines Vierteljahrhunderts bedurft. Bei großen Aufführungen und Musikfesten bildet sie jetzt oft das Hauptstück — und es tritt eine eigene andächtige Stille im Zuhörerraume ein, wenn die leeren Quinten wie grauer Wolkendampf zu weben beginnen und dann das Thema, ein geharnischter Gigant, plötzlich hervortritt, um sich zu zeigen und gleich wieder hinter der Wetterwolke zu verschwinden. Und wenn nun im ersten Stücke losgelassene Stürme toben, im nächsten Satze der Humor aus seiner Zauberlaterne die seltsamsten Farben auf diese wunderbare Welt spielen läßt, wenn im Adagio milde Zephyre die Blumendüfte und das Blätterrauschen unbekannter elysischer Haine, ferner Paradiese voll Friedens herüber zu tragen scheinen, wenn zuletzt der Hymnus der Freude Himmel und Erde zur seligen Umarmung vereinigt; und die große Erschütterung noch lange in uns nachzittert, wir gehoben, besser, reiner davongehen: dann fühlen wir, was wir an diesem Werke haben, und, wie es für den Griechen ein Unglück war, den Zeus des Phidias nicht gesehen zu haben, möchten wir den Musikliebenden nicht glücklich preisen, dem sich dieser Zauber nie offenbarte. Durch anklagende, ablehnende Stimmen dürfen wir uns unser Glück ja nicht verkümmern lassen. Der Grundgedanke der neunten Symphonie liegt offen, sogar in klaren Worten (Schillers Hymne) ausgesprochen vor Augen — Alles das hindert nicht am Vergreifen und Mißverstehen.**) Viele, sehr viele meinen, „Freude" sei es, um die es sich handelt — weil die Hymne Schillers zum Unglück mit

---

nach Jean Paul'schen Musterfiguren geschnitzt und so forcirt der bald Jean Paulisirende, bald Shakespearisirende Humor des Ganzen ist: die geistvollen Details, die treffenden Bemerkungen, die feinen Züge im Einzelnen gleichen jene Mängel erfreulich aus. Es ist damit, wie mit dem bekannten Aufsatze Hoffmann's über Don Juan, der ungesund phantastisch und in der Auffassung des Kunstwerkes willkührlich ist, und dennoch das Verdienst hat der tieferen Auffassung des letzteren zuerst Bahn gebrochen zu haben.

*) Lenz hat Auszüge daraus seinem Beethoven et ses trois styles angehängt. Es ist höchst ergötzlich, die russischen Censurstriche durch Vergleichung mit dem Originale aufzusuchen.

**) Dergleichen kommt nicht allein in der Musik vor. Wir haben mehr als ein Dutzend grundverschiedener Hamlet-Commentare.

einer Apostrophe an diesen „schönen Götterfunken" anfängt. Jener erste Leipziger Berichterstatter ist außer sich darüber, wie Beethoven „das hohe, schwungvolle Gedicht tief herabzieht, es mißhandelt" und „es aus den Fugen reißt und verstümmelt". Oft hört man Verwunderung äußern, daß das Gedicht als simples Volkslied componirt sei, ohne dithyrambischen Schwung, wie er einer Freudenhymne gezieme u. s. w. Für Leute, die das ganze 108 Verse lange Gedicht bis zur Hoffnung auf den Sterbebetten und der Gnade auf dem Hochgericht am Sylvesterabend nach dem fünften Glase Landwein abfingen wollen existirt ja die alte Melodie von Reichardt! Erboßen sie sich dann noch über Beethovens Auffassung, so rufe man ihnen zu, wie Faust dem Mephisto: „Du hörst es ja, von Freud' ist nicht die Rede!" Es handelte sich Beethoven um einen andern Gedanken, zu dem er die Worte in zwei Versen des Schiller'schen Gedichtes fand, die er daher auch oft genug und an verschiednen Stellen jener großen Chöre wiederholen läßt:

„Alle Menschen werden Brüder"

und

„Brüder, über'm Sternenzelt, muß ein lieber Vater wohnen."

Alle Menschen Brüder — und Gott im Himmel der Vater aller — das ist der Gedanke, den er aussprechen wollte und in diesem Gedanken Frieden und Freude! Man hat in dieser Symphonie die Feuerbach'sche Menschheitsidee ausgesprochen finden wollen, wobei man jenes, mitten in die Chöre hineingebaute Allerheiligste, jenes Sternen-Adagio „ihr stürzt nieder, Millionen" absichtlich übersah. Beethoven hielt fest an seinem persönlichen Gott, der ihn, wie er dem leichtsinnigen Neffen schrieb, „nie verlassen". Nach schwerer Krankheit dankt er Ihm für seine Genesung. Dann in diese Gruppe von Tondichtungen gehören auch noch die canzonetta di ringraziamento offerta alla divinità da un guarito im Quartett Op. 132. Ein Stück von unglaublicher Innigkeit und Weihe. Es nimmt sich fast sonderbar aus, wenn in kerzenhellem Saale vor einer bunten Versammlung gespielt wird, und das Auditorium darnach klatscht, oder, wie es auch wohl vorgekommen ist, zischt. „Heiliger Dankgesang" hatte es Beethoven ursprünglich überschrieben. Daß er den Gesang in einer alten Kirchentonart (der lydischen) gesetzt, ist ein sehr bedeutsamer Zug.

Neben dieser ersten mächtigen Gruppe steht die zweite, welche spezifisch Christliches, jedoch ohne besondere confessionelle Färbung umfaßt, durch nur zwei Werke vertreten, da, durch das verkümmerte Oratorium „Christus am Oelberge" und durch die geistlichen Lieder zu Gellert'schen Texten (Op. 32), wo denn das bescheidene Heft freilich Größeres und Eindringlicheres bietet, als manches mit bedeutenderen Mitteln anspruchsvoll auftretende Werk. Beethoven hat diese Lieder unverkennbar zu eigener Erbauung geschrieben — bei der Welt war mit

dergleichen von jeher wenig Dank zu holen. Darum sind die Lieder auch so eigen zu Herzen sprechend — es sind so recht „fromme Gedanken eines Einsamen." Das erste Lied mit seinem „Ich will vor Dir beten" ist die Einleitung zu den Uebrigen, eine Art introibo ad altare Dei — die frommen, aber etwas engbrüstigen Texte sind hier zum vollsten Leben gekräftigt. Kaum kann man neben diesen Gesängen noch das Oratorium „Christus am Oelberge" nennen.

Wenn sich einmal ein Beethoven-Verein bildet (wie wir schon einen Bach-Verein besitzen), so wird er gut thun, in seine Statuten einen Paragraph aufzunehmen ungefähr des Inhaltes: „Der Verein wird bemüht sein, alle Partituren, Klavierauszüge und Auflagstimmen des Oratoriums: „Christus am Oelberge" aufzukaufen, zu vertilgen und überhaupt dahin zu wirken, daß die Erinnerung an dieses Werk möglichst beseitigt und verlöscht werde." Nimmt man oft wirklich erhabene Instrumental-Einleitung und sehr vereinzelte Momente im weitern Verlaufe aus, so steht das Werk kaum auf der geistigen Höhe des Rossini'schen Stabat mater. Keine Spur von religiöser Tiefe, von Scheu vor dem Heiligen; es ist von Anfang bis zu Ende theatralisches Pathos; es macht den Eindruck, als habe man eine von einem großen Genie nachlässig hingeworfene Oper vor sich — ja (es ist hart zu sagen) man glaubt stellenweise in diesen trivialen Motiven und Schlüssen eine komische Oper zu hören. Wenn Petrus immerfort einhauen will und von seinem Meister und dem Seraph nur mit Mühe zurückgehalten wird, so ist das geradezu komisch, und wenn nun gar der Erlöser dem Kreuzestode mit Rouladen (!) im banalen Style der Opernheroen entgegengeht, so macht es beinahe den Eindruck einer Blasphemie.*) Um nichts besser ist es, wenn Beethoven das Wort „Leidenskelch" in der ersten Arie mit einer zierlichen Garnitur kleiner Noten verbrämt, oder den Seraph als prima donna assoluta der himmlischen Heerschaaren — als Coloraturengel hinstellt. Hält man Christus am Oelberge neben die apostolische Kraft, das Prophetenfeuer und die mystische Tiefe des Händelschen Messias oder der Matthäischen Passion Seb. Bachs, so erschrickt man fast vor dieser Armseligkeit, die es höchstens zu einer trivialen Moral der „Menschenliebe" im Geschmack der Prinzipien aus Saraftros Weisheitstempel bringt. Beethoven componirte das Oratorium (1800) augenscheinlich ohne von dem Gegenstande berührt und erwärmt zu sein — und wohl nur deswegen, weil der große Erfolg der beiden kurz vorher veröffentlichten großen Oratorien Haydns diese Art Tonwerke wieder in Cours gesetzt hatte. Es hätten sich damals die sogenannten „Gebildeten" geschämt, ihre wenigen christlichen

*) Beethoven machte sich später große Scrupel darüber, daß die ganze Partie „zu dramatisch" (ein anderes Wort für „theatralisch") sei. Das Werk war aber einmal gedruckt und nicht mehr zu ändern.

Reminiszenzen und Anregungen an der Quelle zu holen; höchstens durfte ihnen noch Klopstocks „Messiade" dergleichen vermitteln, deren absolute Vortrefflichkeit anzuzweifeln ein unverzeihliches Verbrechen gewesen wäre und zu welcher auch der Wiener Maler Füger in der damals mustergiltigen akademisch-klassischen Weise Bilder lieferte. Dergleichen mußte auf den jungen, im vollen Strome dieser Richtung stehenden Beethoven nothwendig einwirken. Freilich ist es trotzdem kaum begreiflich, daß er sich Trivialitäten, wie die Worte: „Was soll der Lärm bedeuten", gefallen ließ, oder Lächerlichkeiten wie: „O seid in eurer kühlen Gruft gesegnet, die ein ewiger Schlaf in seinen Armen hält, ihr werdet froh zur Seligkeit erwachen" — was um kein Haar besser ist als das berühmte: „Der Arme kann von Strafe sagen, denn seine Sprache ist dahin" in der Zauberflöte.

Beethoven, damals noch in ungebrochener, trotziger Kraft dastehend, dachte ohne Zweifel, wie so ziemlich seine ganze Umgebung. Das kirchliche Leben, d. h. der Katholizismus war bis in die siebenziger Jahre hinein in Oesterreich streng und nicht frei von Befangenheit gewesen — es hatte sich sogar im Volksleben (wie Moos und anderes Schmarotzergewächs an alte Kirchengebäude) allerlei Aberglaube angehängt.*) Als man sich der Bewegung der Aufklärungszeit nicht länger zu entziehen vermochte, geschah, was geschehen mußte. Die Meisten hatten ein nur sehr oberflächliches Wissen daran zu wenden und waren im Denken völlig ungeübt — so begnügten sie sich denn, das Bestehende abzulehnen oder zu verspotten und sich mit Stichworten und Redensarten durchzuhelfen, so gut es ging. Blumauers Gedichte mit ihrer cynischen Komik, mit ihrem phrasenreichen Pathos geben davon das beste Bild. Die Herrschaft dieser Ideen oder vielmehr diese absolute Ideenlosigkeit dauerte lange genug und stand 1800 bis 1810 in ihrer Blüthe. Die Noth der Zeit lehrte endlich wieder beten. Noch 1802, als die Leipziger Verleger Beethoven die Composition einer Revolutions-Sonate vorschlugen, schrieb er freilich zurück, „ob sie der Teufel plage" und fährt dann los über das von Napoleon geschlossene Concordat, über die „neu angehenden christlichen Zeiten", jetzt sei nicht Zeit zu solchen Sonaten, sondern „zu einem Credo in unum in Pfundnoten und zu Messen de beata virgine". Man darf diese Renommisterei nicht zu wichtig nehmen. Es macht sich hier derselbe Unmuth Luft, der Beethoven bewog, bei der Nachricht von

*) Dahin gehörten allerlei Amulete, Feuersegen, das Brennen der Hausthiere mit dem sogenannten Hubertusschlüssel, Bilder u. dergl. an Reliquien angerührt mit Gebrauchs- und Nutzensanweisung, wie ich mich z. B. aus meinen Kinderjahren eines taffenen Zettels erinnere, auf dem die Worte gedruckt waren: Dieses an die Häupt und die Gebein der Heiligen N. N. gerührte Brieff ist gutt vor fallende Sucht, Reisegefahren und einen gachen (jähen) Tod durch einen festen Glauben."

Napoleons Krönung die Eroica mit zerrissenem Titelblatte zu Boden zu werfen. Offenbar mag er die Zumuthung nicht einfach abweisen, um nicht im Punkte seines liberalen Sinnes in Verdacht zu kommen, und da renommirt er etwas. Aehnliches Bramarbasiren mag ihm vom alten, frommen Haydn den harten Vorwurf zugezogen haben „er sei ein Atheist." Man braucht nur jenes um dieselbe Zeit geschriebene Testament zu lesen, um sich vom vollsten Gegentheile zu überzeugen.

Die dritte Gruppe, in der wir die specifischen, für den katholischen Cultus bestimmten Tonwerke Beethovens zusammenfassen, zeigt nur zwei Compositionen, die beiden Messen. Die zweite, die D-dur-Messe, schrieb Beethoven (nach Schindlers Versicherung) „in einem Zustande absoluter Erdenentrücktheit" — er selbst erklärte sie für sein größtes und vollkommenstes Werk. An das Ende seines Wirkens stellte er seine gigantische Symphonie in D-moll und seine gigantische Messe in D-dur (Op. 123. 125) wie zwei Herkulessäulen hin — deutlich ist darauf zu lesen non plus ultra. Die Symphoniemusik kann nicht über die Beethoven'sche neunte Symphonie, die Kirchenmusik nicht über Beethovens zweite Messe hinaus. Schreibart, geistiger Zug, ja der Inhalt beider Werke ist gleich — beide predigen dasselbe Evangelium — das eine in der Tonsprache des Concertsaales, das andere in der Tonsprache der Kirche.

Beethovens erste Messe verhält sich zu den ähnlichen Werken Mozarts und Haydns ungefähr wie Beethovens frühere Symphonien zu denen der beiden früheren Meister. Offenbar eine Fortsetzung, ein Fortbau — in der Schreibart und Ausdrucksweise durchaus verwandt, aber Alles reicher, glänzender, in den Dimensionen breiter angelegt, im Ausdrucke der Empfindung intensiver. Was aber daran im hohen Grade charakteristisch erscheint, das ist jener katholische „Weihrauchduft und Kerzenschimmer", den Mendelssohn auch, und mit Recht, an der zweiten Messe wahrnahm — eine Bemerkung, die seinem klaren Blicke Ehre macht, denn fast möchte man behaupten, daß man von Kindesbeinen an in der katholischen Kirche gelebt haben muß, um diesen Zug in seiner ganzen Stärke herauszufühlen. Aus dem bloßen Anschließen an die Schreibart der Werke der großen Vorgänger ist diese Eigenheit nicht erklärbar — sie liegt tiefer. Beethoven war in katholischem Lande geboren, in dem entsprechenden Bekenntnisse erzogen, sein Vater war Diener eines geistlichen Fürsten. Mochte, wie damals an den geistlichen Höfen am Rhein, die Welt mit ihrem Prunke dem ganzen dortigen Leben nicht fremd und für Ascese in diesen nach Versailler Style angelegten Palästen und Lustgärten kein Winkelchen zu finden sein, so viel ist sicher, daß dieses Leben eine eigene, heitere Gemüthlichkeit hat, dazu hohe geistliche Personen die Dehors stets sehr wohl zu wahren, ja daß sie aus geistlicher und fürstlicher Würde ein sehr eigenthümliches, sehr anziehendes und

gewinnendes Dritte zu mischen verstehen und dieses seine Wesen wirkt auf ihre ganze Umgebung, so daß selbst der gemeine Mann sprichwörtlich meint: „unterm Krummstabe sei gut wohnen.“ Diese Jugendeindrücke nahm Beethoven in's Leben mit. — Ging er an eine würdige Aufgabe seiner Kunst, so war es ihm gewiß aufrichtiger Ernst damit. Als er es unternahm, für den Fürsten Esterhazy jene Missa zu componiren, traten ohne Zweifel die Jugendeindrücke mit aller Macht hervor — und mit dem ganzen Zauber, der in späteren Jahren jeden Jugendeindruck verklärt. Das so heiter gefärbte, ganz südliche, katholische Leben Wiens hatte wenigstens nichts dazu beigetragen, die Erinnerungen an die Jugendtage am Rhein zu schwächen. Wenn Mozart von einem streng confessionell gesinnten Vater auch strenge im Glauben seiner Kirche erzogen war, so wird eine solche Erziehung bei Beethoven nach den Verhältnissen seines Elternhauses freilich problematisch. Indessen wird seine Mutter als eine stille, einfache fromme Frau geschildert — und auf die religiöse Bildung des Kindes nimmt die Mutter wenigstens mehr Einfluß als der Vater. Auch diese ersten Eindrücke und Lehren bewahrt wohl jeder wie einen, zuweilen tief genug unter allerlei Gerüll und Gerümpel vergrabenen, aber doch sicher hinterlegten Schatz. Ueber Generalbaß und Religion solle man nicht disputiren, meinte Beethoven, — es seien in sich fertige und geschlossene Dinge. Von der sogenannten natürlichen Religion läßt sich dergleichen sicher nicht sagen — denn kein anderes Forschen öffnet der Disputation so weite Turnierschranken, wie eben Metaphysik und was dahin gehört. Nur die Religion ist fertig und in sich abgeschlossen, deren positiver Gehalt sich in ein Symbolum, in ein Glaubensbekenntniß zusammenfassen läßt. Es scheint fast, daß Beethoven, da er (nach Schindlers Erzählung) mit obigem Spruche entstehendem Meinungsstreite auszuweichen pflegte, nicht gerne mochte, daß man an dergleichen rühre. An Zweifeln und inneren Kämpfen kann es übrigens bei einem so starken, aufrichtigem Geiste nicht gefehlt haben. Marx versteht in geistvoller Auffassung die beiden Messen Beethovens (besonders die zweite) als Werke, in denen der Meister den riesengroßen Zweifel im eignen Innern gewaltsam niederschlägt und sich mit der gewohnten Aufrichtigkeit an etwas hingibt, das ihm eigentlich fremd ist. Aber fremd war es ihm gewiß nicht — wenn auch vielleicht durch das Leben entfremdet. Jene unsterbliche Scene im Faust, da der an Gott und der Welt und sich verzweifelnde Denker zur Giftschale greift, und der Hall der Osterglocken, der Gesang „Christ ist erstanden“ ihn mit der ganzen Macht des einstigen, ernsten Eindrucks anfaßt und „vom letzten ernsten Schritte“ zurückhält, ist von unendlich tiefer Wahrheit. Mag Beethoven gezweifelt und im Innern gerungen haben, so viel er wollte — bei den Worten Sanctus Dominus Deus Sabaoth agnus Dei qui tollis peccata mundi — „an diesen Klang von Jugend auf

gewohnt" war es ihm vielleicht wie Faust am grauenden Ostermorgen. Darum brauchte sich auch Beethoven nicht etwa mit rationalistischer Umdeutung seiner Aufgabe abzuarbeiten — es wäre auch etwas anderes geworden, hätte er's gethan!*) Ein Zug, wie z. B. das Kyrie mit einem Halbschlusse wie eine Frage enden zu lassen, und den Gedanken erst nach dem dona nobis pacem wieder aufzunehmen und zu Ende zu führen, wäre ihm dann sicherlich nicht eingefallen. Am wenigsten hätte das Werk jene eigenthümliche Färbung angenommen. Wie ein mäßiges Kirchengebäude neben einem Riesendome steht diese Messe neben der zweiten. Es ist, als habe Beethoven in ihr die höchsten und reichsten Resultate seines Daseins und Strebens niederlegen wollen. Was an aufflammender Begeisterung, an Größe, an erhabenem Schwunge der Phantasie, an inniger Empfindung, an Jubel und Klage, an Schmerz und Wonne, an Liebe, an Glauben, an Hoffnung in ihm war, hat er darin ausgesprochen, was er an Mitteln, seiner treu erlernten, mit höchster Meisterschaft geübten Kunst besaß, verwendete er darin. „Vom Herzen, möge es zu Herzen gehen", schrieb er auf die Partitur — und dem Kyrie und dem Sanctus ist die Anmerkung beigesetzt: „Mit Andacht." Ja wohl — mit Andacht! Es ist wahrhaft bewundernswerth, wie L. Beethoven bei Einhaltung der conventionellen Formen der kirchlichen Tonkunst dennoch innerhalb dieser selbstgezogenen Schranken die ganze Mächtigkeit seiner Phantasie entwickeln konnte. Wirklich ist bei aller übergewaltigen Mächtigkeit des Ausdrucks überall die gewohnte Färbung der einzelnen Sätze ganz deutlich zu erkennen. Freilich neben echt Beethovenschen Ideen und Einfällen. So schließt er seine Gloria mit einer in jedem Sinne ungeheuren Amenfuge oder vielmehr er schließt nicht damit, denn nach einem Abschlusse, der an Dauer und Bestimmtheit jenem der C-moll-Symphonie nicht nachsteht, fängt er abermals mit einer Macht und Steigerung, daß dem Hörer fast der Athem ausgeht, an: „Gloria in excelsis Deo" und mit dem dreimaligen Rufe gloria (ob in diesem dreimal nicht auch eine Symbolik liegt?) bricht er plötzlich ab. Heißt es nicht klar, daß das Lob Gottes kein Ende finde in aller Ewigkeiten Ewigkeit?

*) Der Glaube kann nicht (wie die Romantiker predigten) das mangelnde Kunsttalent ersetzen, wohl aber muß er bei solchen Aufgaben das Talent leiten. Die Versicherung Vasaris, Perugino habe als vollkommen glaubensloser Zweifler geendet, ist mir ganz wahrscheinlich, wenn ich seine letzten Arbeiten, z. B. die Pieta in der Akademie zu Florenz, ansehe, wo die äußerliche manieristische Anwendung dessen, was in seinen früheren Gemälden so sehr erfreut und rührt, geradezu unausstehlich wird. In den Zeiten eines Cesar Borgia und Alexander VI. konnte freilich ein ehrlicher Mann an allem Möglichen irre werden. In demselben Jahre (1500) in dem Perugino seine herrliche (jetzt gleichfalls in der Florentiner Akademie befindliche) Assunta und im Collegio der Cambio die allegorischen Gestalten der Weisheit und Gerechtigkeit, Kraft und Mäßigung malte, sah er die Mordscenen des Hochzeitsfestes Astorre Bagliones und Lavinia Colonna's. Peruginos Unglaube war im Grunde Desperation.

So ist die Symbolik unverkennbar, wenn im Benediktus die Solovioline aus ihrer höchsten Höhe wie ein Lichtstrahl herabgestiegen kommt. So ist es eine beinahe mystische Wirkung, wenn alle Singstimmen plötzlich schweigen und die Instrumente sich in der Gegenbewegung kreuzen, ein Effekt, der merkwürdiger Weise einige Male vorkommt. Bald sprechen die Singstimmen der Soli ihre Empfindungen mit aller Glut der erregtesten Innigkeit aus und der Chor drängt sich leidenschaftlich heran, bald sprechen jene ein Mysterium wie in geheimem Schauer in wunderbaren Weisen aus und der Chor psalmodirt nachsprechend wie eine gläubige Gemeinde (im Incarnatus), bald folgen die Stimmen einander in den kunstvollsten Verschlingungen, oder sie halten sich in der ganzen Strenge und Erhabenheit einer Geisterwelt, welche über die zufälligen subjektiven Regungen des in Leidenschaften und Kämpfen noch befangenen Menschen hinaus ist und von ihren sichern, ewigen Ufern aus diese Stürme ruhig betrachtet. Im höchsten Grade ist das Agnus mit dem Dona nobis pacem merkwürdig. Ein erhabener Trauergesang, vielleicht der erhabenste, den es gibt, ertönt; es ist, als sehe man alle Völker in Schaaren heranziehen und vor dem Kreuze, vor dem „Lamm, das erwürget ist", in Thränen niederknien. Schon folgt das Dona, schon hat er sich im würdigsten Tone ausgesprochen, da ganz zum Schlusse knirrscht des Meisters wilder Pegasus, bäumt sich, geht mit ihm durch und trägt ihn in sein lange und glorreich beherrschtes Königreich, in das Gebiet der — Symphonie. Die Verwandtschaft der letzten Abschnitte der Messe mit den Finalsätzen der neunten Symphonie ist unverkennbar. Da Beethoven um den Frieden bittet, den er, der Unglückliche, nicht hat, übermannt es ihn. Wie in der C-moll-Symphonie, wie in der neunten, ringt er sich durch furchtbare Kämpfe und Erschütterungen durch bis zum Triumphgesange, dann beugt er demüthig sein Haupt und wirft einen letzten Blick voll Schmerz und voll Hoffnung zum Himmel empor. Wenn die italienischen Maler von Rubens sagten, er mische in seine Farben Blut, so kann man von Beethoven sagen, er habe seine Dichtungen mit seinem Blute geschrieben. Und so steht auch diese Messe da, ein wolkenragender Koloß, unbekümmert, ob ihn die kleinen Menschen ringsherum loben oder schelten, lieben oder anfeinden. An Erhabenheit wie Händel (man denke an das meeresweite, himmeltiefe Kyrie), an kunstvollem Aufbau der Stimmen wie Bach, an Klangzauber wie Mozart (das Benedictus) hat der Meister sich selbst einen Kranz aus unverwelklichen Sternen gepflückt!

Die Componisten früherer Zeit pflegten in ihren Compositionen ihre musica sacra sehr bestimmt von ihrer Profanmusik zu scheiden. Sie hatten gleichsam ihren musikalischen Gottestischrock, der, entsprechend bordirt und brodirt, ihren Festanzug bildete, wenn sie zur Kirche gingen. Für Beethoven war aber die Musik Gottesdienst — und darum wurde seine Musik Gottesdienst. Hier

reicht Beethoven seinem Vorgänger Sebastian Bach die Hand — denn bei diesem ist es auch eben eins, ob er für den Kirchenchor schreibt, oder für das einsame Clavier. Vertiefen wir uns einmal recht in seine Kunst der Fuge oder in sein wohltemperirtes Clavier, so ist es uns, als hätten wir in einem Andachtsbuche gelesen, wo von den heiligsten Mysterien der höchsten Dinge die Rede ist.

Wahr und schön sagt Laurencin über unsern Meister: „Wir erkennen hier wieder einen der vielen Sympathiebrennpunkte zwischen Beethoven und Bach — einem wie dem andern war die Kunst an und für sich in ihrer höchsten Reinheit und Bedeutung für das in Gott versenkte geistige Leben das Höchste.“*)

*) „Zur Geschichte der Kirchenmusik,“ von Dr. F. P. Grafen Laurencin. S. 87.

Rossini und das Prinzip des sinnlichen Genusses in der Musik.

Wenn wir an Beethoven das Bild einer großen Seele haben, die sich in Musik und durch Musik ausspricht, und dadurch die Töne, die sie nach dem Maß und Gesetze der Schönheit ordnet, mit höchstem geistigen Gehalte füllet, — so ist Beethovens Zeitgenosse Rossini sein gerader Gegensatz: der Tonkünstler, der zuerst das Prinzip des blos sinnlichen Genusses in der Musik zur unbedingten Geltung erhoben hat. Kiesewetter nennt die Zeit von 1800—1832 mit Recht die Epoche Beethoven-Rossini — denn diese Namen bezeichnen ihre äußersten, einander entgegengesetzten Gränzen. Wenn Beethoven Rossinis Besuch nicht annehmen wollte, so war das gewiß keine kleinliche Eifersucht — wie sehr hoch hielt er Cherubini, wie treuherzig empfing er den eben in der vollsten Freischützglorie stehenden Weber mit der Versicherung, er sei ein „braver Kerl" geworden! Zu Rossini konnte er nur sprechen, wie in dem bekannten Gedichte Schillers Brutus und Cäsar zu einander sprachen; „Geh Du linkswärts, laß mich rechtswärts gehen!" Der Tonkünstler, der die, nach Beethovens Ausdruck „heilige" Tonkunst mit genialem Uebermuth, mit einer fast an Frivolität streifenden Rücksichtslosigkeit zu einer Ohrenschwelgerei herabwürdigte, den mochte Beethoven nicht von Angesicht sehen — und was das große Publikum bis zum Taumel berauschte, konnte den hohen Meister nur indigniren. Man hat in Paris gestritten, wer größer sei: ob Beethoven, ob Rossini — natürlich war es eine einzig und allein vom subjektiven Geschmacke und Behagen an den Werken beider Componisten aufgeworfene Streitfrage. Man ahnte nicht, was für Grund- und Hauptfragen sich an diesen Disput knüpfen. Rossini ist entschieden der Tonkünstler, mit dessen Laufbahn, so glänzend sie an sich ist, die Zeit des Verfalles der Tonkunst anfängt. Wenn das Dessert an die Reihe kommt, ist die

Tafel zu Ende. Beethoven, dessen Jugend in die Zeit Mozarts und Haydns fiel, mochte so etwas fühlen. Wollte man einen jungen Tonkünstler im Beginne seiner Laufbahn im Geschmacke des bekannten Prodicus-Herkules allegorisiren, so müßte statt der beiden Gestalten des nach Höchstem ringenden, mühe- und arbeitvollen Heldenlebens und des sinnlichen Genußlebens*) nothwendig Beethoven und Rossini zu ihm treten, mit der Frage wessen Pfad er gehen wolle. Man wird jeden Tonkünstler der Neuzeit, dessen Namen man sich zurückrufen will, entschieden entweder auf dem Pfade des einen oder des andern wandelnd finden, was natürlich nicht von der musikalischen Manier, sondern von seiner Auffassung über Werth und Würde seiner Kunst zu verstehen ist. Daß übrigens Beethoven Rossinis angeborenes Talent ganz wohl anzuerkennen wußte, lassen einzelne Aeußerungen entnehmen. Es ist jetzt endlich die Zeit gekommen, daß man über Rossini, den seiner Zeit vergötterten und verketzerten, ein unbefangenes Wort sprechen kann. Was vor kaum dreißig Jahren die Zeitgenossen als Produkt der Zeit unmittelbar berührte, das ist in unserem raschlebenden Jahrhundert schon der Kunstgeschichte anheimgefallen — der noch lebende Rossini wandelt gleichsam als sein eigner heiliger Leib, als sein eigenes Reliquiarium umher. Wenn sich zur Zeit, als Tancredi, Semiramide, Zelmira, l'Italiana in Algeri u. s. w. auf allen Opernbühnen Europas ertönten, die Anerkennung bis zu der berühmten Apostrophe Heines an den „Helios von Italien", die Abneigung bis zu gemeinem Schimpfen auf den „welschen Bonbonkrämer" steigerte, so sind wir heutzutage ruhig genug, um alles mit klarem Blicke in seiner wahren Gestalt zu sehen. Rossinis Ansehen ist bei alledem noch immer groß genug, daß man überzeugt sein kann, er brauche nur mit einer neuen Oper wieder unter die thätigen Künstler einzutreten, und des größten Erfolges auf jeden Fall sicher zu sein — ob eines nachhaltigen, könnte freilich nur der Werth des neuen Werkes entscheiden.

Wie Rossini mit der ganzen Musik sein lustiges Wesen hatte, und sie gleichsam zu seiner eignen Ergötzung leichthin trieb, wie er, der als Componist vom Ernst seiner Lebensaufgabe nichts wissen mochte, aus seinem Publicum auch jeden Ernst im Genusse der Kunst gründlich beseitigte, und es in das Behagen eines rein sinnlichen Musikschlürfens einwiegte, oder es durch seine Musik aufregte, wie eine Bouteille Champagner angenehm aufregt — so ist auch er die Veranlassung geworden, daß sich zwischen den sogenannten Kennern, den Musikern ex professo und dem sogenannten Publikum eine tiefe, kaum noch ausfüllbare Kluft aufgerissen hat. Die Dilettanti, welche glänzenden Auges, Me-

*) Die bei jener Erzählung landläufig gewordenen Benennungen „Tugend und Laster" sind, was man wohl beachten wolle, unrichtig und mißverständlich angewendet.

lodien nachträllernd und Roulabenberauscht aus der donna del lago oder Cenerentola kämen, ärgerten sich, wenn ihnen triste Musikprofessoren den Genuß durch Kritiken beeinträchtigen wollten, bei denen sie meist nicht einmal capirten, um was es sich eigentlich handle. Sie machten sich also, um doch eine Art von Erklärung zu haben, die Theorie zurecht: die „Kenner" seien im Besitz einer dunkeln, eigentlich höchst unnützen Wissenschaft, welche den curiosen Namen „Generalbaß" führe. Komme nun ein neues Werk, so schnüffele die Kennerschaar darin einzig und allein deswegen darin herum, um sich zu überzeugen, ob auch Alles hübsch nach dem „Generalbaß" gemacht sei — und lobe und tadele je nachdem. Rossini nehme es nun mit dem „Generalbasse" leicht — und deswegen sei die Kennerschaar so gar böse auf ihn. Was sollten ihnen nun solche Dunkelmänner imponiren? Der Erfolg der geschmähten Werke widerlegte ja die Pedanten. Seitdem steift sich das Publikum völlig auf sein souveraines Urtheil. Der Philister wird sich nicht herausnehmen, über Göthe, über Raphael zu schimpfen, wenn er auch ihre Werke gar nicht versteht — aber Glucks Iphigenia auszuzischen und für elendes Zeug laut auszuschreien oder Mozarts Don Juan für „mathematische Musik"*) zu erklären, wird er keine Minute anstehen. Für alles an Musik, was ihm nicht glatt eingeht, hat der Philister die Bezeichnung „gelehrte Musik" oder „nach dem Generalbaß gemachte Musik" erfunden — und er verachtet solche Musik gründlich — erstlich weil er sich dabei langweilt; zweitens, weil er im Componiren derselben kein Verdienst erblickt, da man sie nach seiner Meinung nach gewissen „mathematischen" Prinzipien recht gut in beliebigen Quantitäten, wie Essig oder Sackleinwand, verfertigen kann. Es wird heutzutage kaum einer Erinnerung bedürfen, daß der schon seiner Zeit den pedantisch correcten „Generalbaß-Componisten" entgegengesetzte Rossini nicht nur ein sehr guter, sondern sogar ein sauber und correkt arbeitender Tonsetzer ist, und wie im Leben, so auch in seinen Partituren in tadellos sauberer Toilette und à quatre épingles erscheint. Er hat zuviel Musik im Leibe, um sich anders als ganz und gar in Wohllaut zu ergehen. Er kann sogar tiefere und dunklere Regionen der Harmonie ohne Gefahr betreten — wie es scheint, mehr vom angeborenen Genie als von der angelernten Schulung sicher an den Abgründen vorübergeleitet. Ausarbeiten und Durchbilden war seine Sache freilich sehr selten — nicht weil er nicht vermochte, sondern weil er sich eben keine Mühe geben wollte. — Zu was auch? Sein Publikum jauchzte und applaudirte ja ohnehin. So hat denn also Rossini, meist nur nach einigen allerdings glücklich auf Wirkung berechneten Formularien gearbeitet, sie stets

*) Wie ich selbst einmal während einer Vorstellung zu meinem innigsten Ergötzen gehört habe.

angewendet, und mit mäßig modificirtem Inhalte ausgefüllt. Seine Ouverturenschablone, die in Tancredi, der gazza ladra, der Cenerentola, der Elisabetta, Italiana in Algeri u. s. w. stets wiederkehrt, und in der jenes berühmte, auch in den Finalen und selbst in Arien ohne Ende ausgebeutete Crescendo einen Hauptbestandtheil bildet, ist allbekannt. So hat er auch seine dreitheilige Form fürs große Duett (dialogisirendes, sentimentales Allegro, Andante, Schlußallegro mit anderen Motiven) seine wie aus Arabesken zusammengesetzten Andantes in den großen Arien, seine stereotypen großen Andantesätze im Ensemble (mi manca la voce in Mosè, incerta l'anima in Otello) u. s. w.

Diese Gleichförmigkeit des Zuschnittes gibt den Opern Rossinis bei aller bunten Lebhaftigkeit des Einzelnen eine gewisse Monotonie. Dieser Eindruck wird noch wesentlich dadurch erhöht, daß Rossini in der Eile seines flüchtigen Arbeitens nicht ansteht, gewisse Gänge, Harmoniefolgen, Cadenzen (die felicità) Brillenbässe, Sextenpassagen, Triolenfiguren u. s. w. immer und immer wieder anzubringen. Dazu das endlose Coloratur- und Ghorgheggiwesen, welches, wie all dergleichen äußerliches Schmuckwerk, in kürzester Zeit veraltet, und gewisse Opern (z. B. Tancred) bereits zu einem vollständigen Rococo gemacht hat. Für Rossinis eigentliches Publikum war dergleichen ein Vorzug — es hatte an keiner fremdartigen Form zu knacken, um den süßen Inhalt zu finden, die Felicita kündete den nahenden Schluß des Tonstückes an und ermunterte zum Applaus — die Coloratur ohnehin, da dem Peter Publicus nichts rascher in die Hände fährt, als eine Roulade oder ein Triller. Konnte es fehlen, daß die Zeitschriften nie einen anderen Erfolg zu berichten bekamen, als den glänzendsten — unanimi applausi? Die Dilettanti bemerkten es in ihrem Entzücken gar nicht, daß in Rossinis Opern, besonders in seinen tragischen — oft durch lange Strecken hin die entsetzlichste Langweiligkeit gähnt, so wie umgekehrt die resoluten Antirossinisten es in ihrem Eifer überhörten, daß aus Rossinis Opern — besonders aus seinen komischen — Stellen von unvergänglicher Frische und der reizendsten Schönheit herauslächeln. Wer hat nicht in den dunkeln Augen Tizianischer Frauengestalten jenes wunderbare Etwas bemerkt, jene eigenthümliche, gleichsam verhüllte Sinnlichkeit, die uns daraus lockend und doch edel anschaut? Es ist wie ein Anhauch der schwülen, orangenduftenden Zaubernächte des Südens. Die tiefer gehenden Stellen Rossinischer Musik die neben dem Brillantfeuerwerk seiner Allegri, oft in kleinen Zügen auftauchen, haben ganz und gar diesen Charakter. Eine solche Stelle enthält z. B. Cenerentolas Duett mit dem Prinzen bei den Worten „una grazia, un certo incanto.“ Ja wohl una grazia, un certo incanto! — Ueberhaupt ist die spezifisch Rossinische Melodie von großer Anmuth und wunderbar sinnlichem Reiz. Man fühlt sich bei ihrem Anhören sogleich in eine Art genießenden Behagens halbträumend eingewiegt, oder un-

widerſtehlich zur Munterkeit angeregt. Wer kann z. B. dem pikanten Reiz, der lachenden Friſche widerſtehen, welche das erſte Finale der Cenerentola von dem Allegro zitto, zitto, piano, piano anfangend, beleben? Oder dem geiſtſprühenden Muthwillen des Barbiers von Sevilla? Was Roſſini hier als Naturgabe mit bekommen (denn kein Studium kann es erſetzen, wo es fehlt) iſt eben, was ihn zu dem Genie macht, welches er wirklich iſt. Seine Muſe iſt zwar eine Art Philine, aber doch eine Göttin! Seine Melodien haben allerdings unter einander eine gewiſſe Familienähnlichkeit — ſie ſind wie die Töchter einiger edlen Familien — ſehr ſchön, ſehr liebenswürdig, aber überall mit geringen Modificationen dasſelbe Familiengeſicht, deſſen erſte Anfänge im Portrait der Ahnfrau aus dem ſechzehnten Jahrhundert recht gut zu bemerken ſind. Roſſini iſt ein äußerſt melodiſcher Componiſt, aber kein in dem Sinne melodienreicher, wie z. B. Beethoven, bei dem jede Melodie ein Individuum heißen darf. Man vergleiche nur den melodiſchen Gehalt z. B. der Beethoven'ſchen Pianoforteſonaten mit jenem der Partituren Roſſinis. Da Roſſinis Melodik nur darauf ausging zu reizen und zu gefallen, ſo hätte eine ſo ausgeprägte Charakteriſtik ihr eher geſchadet als genützt. Der echt künſtleriſche Kern, der bei Roſſini hinter allem Flitterkrame unverkennbar ſteckt, tritt für uns zum Theile deswegen viel deutlicher zu Tage, weil dem Meiſter ſeine italieniſchen Nachfolger, die ihn im Schlimmen überbieten und im Guten nicht erreichen, zur Folie dienen. Nimmt man dazu, daß auch andere Muſikſchulen der Gegenwart von Ausartungen, von Maßloſigkeit in Formen und Kunſtmitteln, von Unklarheit und Rohheit in der Harmonie nicht frei zu ſprechen ſind, ſo macht uns der mit dem feinſten Sinne für Wohlklang, für wohlabgerundete, überſchauliche Formen begabte, Stimmen und Inſtrumente mit leichter Meiſterſchaft handhabende und ſie auf das Geſchmackvollſte und Zierlichſte behandelnde Roſſini den Eindruck eines Klaſſikers. Für einen ſolchen gilt er in Italien auch unbedingt — etwa wie in Deutſchland Mozart. Daß er mit dieſem eine eigenthümliche Aehnlichkeit hat (man könnte bei ihm einzelne Stellen für echten Mozart nehmen und umgekehrt) iſt eben ſo ſicher, als daß er nirgends an Mozart hinanreicht. Mozart lebte in Muſik und für Muſik, ſie war ſein Alles bis zum letzten Athemzuge — er ſtarb mit einer Stelle ſeines Requiem auf der Zunge. Auf ſeine alten Tage auf den Boulevards von Paris zähneſtochernd und witzelnd ſich als müſſiger Flaneur herumzutreiben oder Fiſchhändler zu werden, das hätte er nicht über das Herz gebracht. Mit ſittlichem Ernſt betrachtete er Muſik als ſeine ihm geſetzte Lebensaufgabe und diente ihr, nicht um reich zu werden, nicht um den Beifall der Menge, ſondern weil Gott es wollte, daß er ein großer Muſiker werde. Dafür hat ihn die Muſik zum Herrſcher über ihr ganzes Gebiet gemacht. Roſſini hat ſich (von ſeinen wenigen Kirchenſtücken kann man abſehen) völlig der Oper, dieſem

sinnlich reizenden Schauspiele, das lange genug der eiteln Prunksucht und Sittenlosigkeit gedient hat, um jetzt noch eine levis macula nicht ganz los zu sein, zugewendet. Gleich Mozart ist er im Tragischen wie im Komischen Meister. Aber weder hier noch dort steht er auf der geistigen Höhe seines Vorgängers. Bei Mozart geht neben höchster Schönheit die geistreichste, durchdachteste, tiefgegriffene Charakteristik durch das Ganze und mit ihr und durch sie die reichste und reizendste Mannigfaltigkeit. Rossini arbeitet oft schematisch. Er hat seine bestimmte Phraseologie für das Tragische wie für das Komische — und diese wendet er dann, mit einer allerdings sehr anerkennenswerthen Geschicklichkeit, auf seine einzelnen Operntexte an. Gegenüber der Komik der nozze di Figaro erscheint jene des Barbiere di Seviglia doch so ziemlich nur als äußerliche Lustigkeit. — Einer solchen Charakteristik, wie z. B. Almaviva bei Mozart sie enthält, ist Rossini gar nicht fähig. Trotz des berühmten a basso le parole charakterisirt Rossini auch — aber mehr ganzen Situationen oder ganzen Scenen eine allgemeine Färbung gebend, in der dann die einzelnen dramatischen Personen entsprechend beleuchtet erscheinen, ohne mit ihren Eigenthümlichkeiten entschieden hervorzutreten. Ein Beispiel ist Othello, besonders der dritte Akt. — In andern seiner großen heroischen Opern (Semiramis, Aureliano, Zelmira u. s. w.) sprechen Gefühl und Leidenschaft wieder jene etikettenmäßige Sprache, welche hier ein Erbstück der alten Opera seria ist, die es ihrerseits wieder von der hoffähigen Tragödie im französisch-klassischen Geschmacke überkommen hat. Ganz verschlossen ist ihm — bis zum Tell, der überhaupt die ganze bis dahin reichende Charakteristik Rossinis über den Haufen wirft — die Wunderwelt des Romantischen. — Der Italiener, welcher da „hält in derber Liebeslust sich an die Welt mit klammernden Organen", hat dafür gar kein Organ. Auch die eigentliche edlere Sentimentalität ist ihm verschlossen. Wo er einmal diese Herzenssaite berühren soll, wird er theatralisch-pathetisch — erlogen, phrasenmachend. Das berühmte Weidenlied in Othello, dieser mit buntem Flitterstaat herausgeputzte Todesgesang, ist das beste Beispiel dafür. Ganz abgesehen davon, daß Desdemona dabei künstliche Variationen singt, gleichsam als wolle sie in der Schnelligkeit noch vor ihrem seligen Ende zeigen, daß sie ihr Geld für den Singmeister nicht auf die Gasse geworfen, ist die Melodie selbst eigentlich gemüthlos, *gemachte* Traurigkeit. So wie nun dem Italiener das Verständniß für Romantik und Sentimentalität nicht gegeben ist, — daher denn auch der Freischütz in Florenz nothwendig durchfallen mußte, — so fehlte umgekehrt dem Deutschen wieder das Organ, zum Theil sogar das Verständniß für jenes Buffowesen, das der italienischen Komik im Blute steckt. Der Italiener sieht in der deutschen „Waldeinsamkeit" nur einen Complex zur Zeit noch ungefällten Bau- und Brennholzes und der Deutsche im Tumulte des

römischen Carnevals nur den unleidlichen Lärm eines losgelassenen Narrenhauses.*) Der in jedem Menschen, besonders im geistreichen, versteckte Narr hat aber das unbestreitbare Recht, zu Zeiten in seiner ganzen buntscheckigen Seltsamkeit an die Oberfläche zu treten, ohne mit dieser Erscheinung mehr zu wollen, als eben sich zu zeigen. Dulce est desipere in loco, sagt Horaz, und „kostbarer als Weisheit ist eine kleine Thorheit auf kurze Zeit," meint der weise Salomo.**) Nirgends tritt dieses desipere harmloser und reizender auf, als in der italienischen Buffonerie, die nichts will als toll sein, keine humoristischen, satyrischen oder sonstigen Hintergedanken hat, dafür aber auch keine Gestalt hervorzubringen vermag, wie z. B. der Narr in Lear eine ist. In dieser Buffonerie ist Rossini Meister. Wenn sein Doktor Bartolo noch immer als Mann von distinguirterer Stellung eine Art Respektsperson vorstellen muß, so erreicht im Don Magnifico***) und ähnlichen Figuren die Tollheit den höchsten Grad. Die analogen Gestalten bei Lortzing (von Bett, der Waffenschmied, Schulmeister Baculus u. a.) haben immer etwas vom deutschen Spießbürger an sich, — wieder eine andere Art von Komik. Rossinis närrische Figuren haben ihren Ahnherrn im Don Geronio aus Cimarosas „matrimonio segreto", jene Lortzings im Hieronymus Knicker Dittersdorfs. Es ist bezeichnend, daß der Deutsche das Wort „Buffone" und der Italiener das Wort „Spießbürger" nicht völlig entsprechend in seine Sprache zu übersetzen vermag. Das ist auf dem Felde der Komik eigenstes Eigenthum der Nationen.

Jene Buffonerie wird nun aber auch von dem rein sinnlichen Behagen an einem leichten, mühelosen Dasein angeregt — und der deutsche Spießbürger ist darum so schwerfällig gravitätisch, weil er eigentlich in seiner Kleinstadt als Kanzleiverwandter, oder Rathsmitglied, oder Kaufherr (minorum gentium) mit vielen und schweren Sorgen zu kämpfen hat, die der Lazzarone unter dem schönen Himmel des glücklichen Campanien nicht kennt — kaum ahnt — und daher seiner Buffonatur den Zügel nach Lust und Belieben schießen lassen darf. Daher

*) Göthe meint, man müsse den römischen Carneval gesehen haben, um den Wunsch darnach ewig los zu sein.

**) Pred. X, 7.

***) Cenerentola ist der potenzirte, in's Karikirte getriebene Barbier von Sevilla. Wiederholt sich doch sogar unnöthiger Weise und nur als Reminiscenz das Donnerwetter. Isouards „Cendrillon" ist ein zartes, sinniges Singspiel, Rossinis „Cenerentola" eine übermüthig lustige Carnevalsoper. An die „Aschenputtel" der Grimmschen Märchen, die der „poetischen Zeit" (welche nie war und immer ist) angehört, mit ihren Tauben, dem Schmuck spendenden Bäumchen, den Fuß verstümmelnden Schwestern, darf man bei beiden nicht denken. Der französischen Aschenbrödel, die Alles in schon sehr bestimmte Zeit- und Personenverhältnisse rückt, ist davon nur ein Hauch von Romantik und etwas Feerei im französischen Sinne geblieben. In der Cenerentola ist vollends alles handgreiflich und rationalistisch aufgeklärt — der weise Alidoro nimmt die ganze Maschinerie in die Hand. Für die Faschingsposse ist es so auch ganz Recht.

denn auch Rossini, der sinnlichste aller Künstler, der seine campania felix in seinem Innern überall mit sich herumtrug, hier recht auf seinem eigentlichen Gebiete war. Sein Barbier bleibt in diesem Sinne ein unsterbliches Werk von klassischem Gehalt!

Göthe charakterisirt in den Anmerkungen zu Rameau's Neffen, von Voltaire sprechend, den berühmten Schriftsteller also: „Tiefe, Genie, Anschauung, Erhabenheit, Naturell, Talent, Verdienst, Adel, Geist, schöner Geist, guter Geist, Gefühl, Sensibilität, Geschmack, guter Geschmack, Verstand, Richtigkeit, Schickliches, Ton, guter Ton, Hofton, Mannigfaltigkeit, Fülle, Reichthum, Fruchtbarkeit, Wärme, Anmuth, Grazie, Gefälligkeit, Lebhaftigkeit, Feinheit, Brillantes, Saillantes, Petillantes, Pikantes, Delikates, Ingeniöses, Styl, Versification, Harmonie, Reinheit, Korrektion, Eleganz, Vollendung — von allen diesen Eigenschaften und Geistesäußerungen kann man vielleicht nur die erste und die letzte, die Tiefe in der Anlage und die Vollendung in der Ausführung streitig machen." — Das paßt ganz buchstäblich auch auf Rossini, mit der geringen Aenderung, daß man statt „Versification" setzen muß: „Melodie". Ueberdenkt man, was es für ein Geist sein muß, in dem sich jene Eigenschaften alle zusammenfinden, so kann die Stelle, die man Rossini mit all seinen (zum Theil sehr liebenswürdigen) Schwächen und Fehlern anweisen muß, doch eine sehr hohe sein. Selbst die „Tiefe der Anlage" und „Vollendung in der Ausführung" kann nur für seinen Guillaume Tell ansprechen. Diese letzte Oper Rossinis macht fast den Eindruck, als habe sich nicht sowohl der Componist selbst, als der Genius der Musik durch ihn einen Scherz machen, und der Kunstkritik beweisen wollen, daß es, wenn sie mit der Charakteristik eines Künstlers ganz und für immer fertig zu sein glaubt, noch in der zwölften Stunde ganz und gar anders kommen könne. Im Tell zeigt Rossini plötzlich den Ausdruck wahren, einfach ausgedrückten Gefühls und reinste und tiefste Empfindung für die Romantik einer großartigen Natur — so sehr, daß die ganze Oper eigentlich ein großartiges Tongemälde der Schweiz, eine Art Pastoralsymphonie in Opernform ist, durch welche sich die Fabel vom Wilhelm Tell nur so als Beiwerk, als Staffage der großartigen Landschaftsbilder hinzieht — und die Tyrannei dabei fast nur die Rolle eines Wolfes oder sonstigen unbequemen Raubthieres aus den Schweizer Wäldern spielt. Dieser Ton klingt schon in der Ouverture an, sie malt nach dem ersten gleich die rechte Lokalfarbe treffende Andante die rasende Gewalt des Föhn, wie er aus den Schluchten hervorbrechend den See aufwühlt (leider malt sie hier in ziemlich groben und ordinären Pinselstrichen, wie man eben gewöhnliche Theaterdekorationen malt) — Der Sturm beruhigt sich, das wundersam liebliche Pastorale beginnt, wir sehen „die Matten von Schwiz im hellen Sonnenlichte liegen" — es ist ganz wie die erste Scene von Schillers Schauspiel. Wer hätte es geglaubt, daß

Roſſini einer Stimmung fähig ſei, wie ſie ſich in Mathildens Cavatine sombres forêts ausſpricht? Es iſt der ganze wunderbare Zauber der Einſamkeit des Bergforſtes, und die zeitweiſe eintretenden leiſen Paukenwirbel tönen als gehen in weiteſter Ferne des Hochgebirges Lawinen nieder. Wie anziehend iſt die ſchauernde, nächtliche Oede und Stille des Rütli gleich in den erſten Takten der betreffenden Scene geſchildert! Von alle dem, was die früheren Opern Roſſinis ſo ſcharf charakteriſirt, findet ſich im Tell abſolut nichts — von ſeinen eigenthümlichen Manieren keine einzige — dagegen ungemeiner Formenreichthum, liebevolle, höchſt ſorgfältige Durchbildung des Einzelnen bei grandioſer Anlage des Ganzen — Coloratur und das Triller- und Rouladenweſen vollſtändig verbannt, die banalen Cadenzen vollſtändig vermieden, Charakter und Wahrheit von Anfang bis zu Ende — ſelbſt die Melodien ohne jenen oben bemerken Familienzug und ſogar ohne den Zuſchnitt und Gang der früheren Roſſini'ſchen Melodik, von der ſie nichts haben als den anmuthenden Reiz und die lebenswarme Färbung. Kurz Roſſini ſteht wie mit einem Zauberſchlage als eine von dem Roſſini des Tancredi und Othello grundverſchiedene, künſtleriſche Individualität da! Etwas Aehnliches kommt in der ganzen Geſchichte der Muſik ein zweitesmal nicht wieder vor. Wenn Roſſinis ganz außerordentliche Begabung noch irgend einem Zweifel unterliegen könnte, ſo würde ſie durch dieſe Thatſache auf das Glänzendſte bewieſen. Was muß alles in einem Künſtler liegen, der am Ende einer langen, glänzenden Laufbahn ein Werk hinzuſtellen vermag, mit der er eine zweite, nicht minder glänzende Laufbahn gleichſam eröffnet und gleich auch würdig abſchließt! Denn ſeit dem Tell, der allerdings Dutzende von Alletagsopern aufwiegt, hat Roſſini geſchwiegen. Hätte Beethoven den Tell erlebt und kennen gelernt, er würde einen zweiten Beſuch Roſſinis ſchwerlich abermals abgelehnt haben!

Carl Maria von Weber in seinen Beziehungen zu den Romantikern der deutschen Literatur.

Zu den reinsten und schönsten Blüten der sogenannten Romantik, wie sie von Tieck, den Schlegels, Novalis u. s. w. als Opposition gegen das antikisirende Wesen der Winkelmann'schen Zeit in's Leben gerufen wurde, gehören ohne Frage die Opern C. M. von Webers, man könnte sie beinahe als die beste Hervorbringung dieser ganzen Richtung bezeichnen. Die Dichtungen der romantischen Schule kann man selbst da, wo nur blinde Voreingenommenheit einen bedeutenden poetischen Werth in Abrede zu stellen vermöchte, doch nur sehr bedingt gelten lassen, es mischen sich zwischen das wirklich Schöne Bedeutende, Berechtigte gar zu viele ungesunde Elemente. Der reine Eindruck wird bald durch absichtliche Sonderbarkeiten, leeres Launenspiel, Treibhaushumor und gebrechselte Witzspiele gestört, bald durch einen Idealismus, dem man das Gemachte auf hundert Schritte ansieht, geärgert, — Religion ohne Religiosität, Glauben ohne Gläubigkeit, Empfindsamkeit ohne Empfindung, — Mystik, hinter der nichts weiter steckt, wenn nicht etwa gelegentlich die höchste Gottheit der Romantiker, die Ironie, lachend hervortritt und versichert: es sei das alles nur ein Spiel, Alles nichts, und die souveraine Laune und Willkühr des Dichters das einzig reelle und berechtigte. Dazu das Shakespearisiren, das Calderonisiren, das Schellengeklingel der Assonanzen, Terzinen u. s. w. Der Mangel an aufrichtiger Wahrhaftigkeit, an männlichem Sinn, an schlichter Tüchtigkeit, welcher den Grundzug der ganzen Literatenschule bildet, würde es geradezu unbegreiflich machen, daß diese Richtung jene andere, trotz ihrer Einseitigkeit innerlich gesunde, welcher der deutsche Dichterfürst Göthe bis zur leidenschaftlichen Parteinahme anhing, verdrängen konnte, wenn nicht der Umstand schwer ins Gewicht viele, daß jene für

exklusiv klassisch gesinnte Liebhaberkreise berechnete fremde Bildung, nachdem sie den Maßlosigkeiten der Sturm- und Drangperiode ein Ende gemacht und damit ihre Mission erfüllt hatte, den unmittelbaren Bedürfnissen des Lebens genugzuthun nicht vermochte. Die Reaktion konnte nicht ausbleiben. Die Romantiker traten in offener Empörung auf und — siegten, ungeachtet sie den Fehler ihrer Gegner wiederholten, das heißt, für eine künstlich genährte, auch schon wieder fremd gewordene Bildung mit exclusiver Einseitigkeit kämpften — für die Bildung des Mittelalters, das eben (so wie bei jenem andern ihr Griechenland) in solcher Art, wie sie es auffaßten, doch nur in ihren Köpfen existirte. Daß die politische Weltlage, die durch die Napoleonischen Eroberungszüge und die übermüthige, drückende Franzosenherrschaft genährte Abneigung gegen alles Fremde, die auf specifisch nationalem Boden stehende Romantik förderte, ist eben so natürlich, wie daß die zerrüttete und verwirrte Weltlage zur Einkehr ins eigene Innere drängte, die ungeheuren Geschicke, die sich Schlag auf Schlag folgten, den Glauben an ein höheres Waltende zum Bedürfnisse machten, daß nach der Aufklärungs- und Indifferenzperiode, wo jeder „nach seiner Façon selig werden konnte" (allenfalls auch nach gar keiner) der Rückschlag erfolgte und religiöse Gläubigkeit in bestimmt ausgesprochenen kirchlichen Formen wieder Boden gewann. Die Romantik steckte bereits in allen Kreisen des Lebens, sie wurde That in den begeisterten Kämpfen der Freiheitskriege, sie rief eine neue Blüte bildender, bauender Kunst hervor, und im Grunde spielte die Dichter- und Literatencoterie der Romantiker bei jener großen Bewegung eine ziemlich untergeordnete Rolle und eine wenig erfreuliche dazu, denn es wuchert bei ihr zwischen den prächtigsten, süß berauschenden Duft athmenden Blüten von werthlosem, zum Theil giftigem Unkraut. Was an der Romantik gesunde Nahrung war, ist endlich überall in Fleisch und Blut übergegangen — die unverdaulichen Residua aber sind es, auf welche hin die Halleschen Jahrbücher, Julian Schmidt, u. a. ihre Anklagen erhoben, und die Romantik allgemach so in Mißkredit gebracht haben, daß man sich heutzutage fast gewöhnt hat, die ganze Richtung nur als eine große Verirrung anzusehen.

Mit der Richtung der Romantiker steht aber C. M. von Weber in der innigsten Verbindung — und zwar auf rein geistigem, künstlerischem Gebiete, ohne alle persönlichen Beziehungen. Als die gemeinschaftliche Anstellung beim Dresdner Hoftheater Tieck und Weber in unmittelbare Berührung brachte, waren sie in ihrem Streben nichts weniger als einträchtig; der Dramaturg Tieck wollte das Schauspiel auf Kosten der Oper, der Kapellmeister Weber die Oper auf Kosten des Schauspiels heben, und beide Männer sahen einander in der Stille fast als Gegner an. Die Romantiker haben C. M. von Weber so gut wie ignorirt — selbst der Musiker unter ihnen, E. T. A. Hoffmann, der

doch noch die ersten Aufführungen des Freischützen in Berlin erlebte. Tieck spricht einmal (in der Novelle „musikalische Leiden und Freuden") im Vorbeigehen von ihm nicht eben sehr anerkennend.*)

Es ist bezeichnend, daß Webers erstes glänzendes Auftreten mit Dichtungen aus der Epoche, wo, wie wir sagten, die Romantik zur That wurde, in innigstem Zusammenhange steht. Er componirte Theodor Körners „Leier und Schwert". Das „Schwertlied", „Lützows wilde Jagd", das „Gebet vor der Schlacht" ergreifen noch heute mit zauberhafter Gewalt und sind populär geworden, wie wenig anderes. Gar sinnig hat Weber in die Composition des Gedichtes zum Gedächtnisse des Prinzen Louis Ferdinand Motive aus dem schönen F-moll-Quartette des Gefeierten verwebt. Die große Cantate auf die Rückkehr des Königs von Sachsen bildete gleichsam den Abschluß dieser ganzen Reihe echtdeutscher Compositionen. Die Clavierſachen: F-moll- und Es-dur-Concert, die Sonate in As u. s. w., von denen manches in eben diese Zeit fällt, blühen wie romantische Zaubergärten — man wird zuweilen, z. B. bei dem von getheilten Geigen eingeleiteten Adagio des Es-dur-Concertes an die „mondbeglänzte Zaubernacht" der Romantiker gemahnt — und die Weber eigenthümlichen, man möchte sagen aufblühenden Clarinettstellen haben etwas von dem sinnlichen Reize und Zuge, der für die Romantiker so bezeichnend ist.**) Der Geist jener spanischen Romantik, den die romantische Schule so sehr bewunderte, in den eigenen Dichtungen aber selten erreichte, athmet Webers Musik zur Preziosa, deren Stoff bekanntlich einer Novelle des Cervantes entnommen ist. Wie voll inniger Empfindung ist Preziosas Romanze, wie reizend abenteuerlich sind die Zigeunerchöre voll wahrhafter, nicht affektirter Freude an der bei den Romantikern so beliebten „Waldeinsamkeit". Ein noch höheres „Waldlied der Romantik" sang Weber in seinem Freischützen. Der ungeheure Erfolg dieser, nach ihren bescheidenen Dimensionen fast nur ein etwas reicher behandeltes Singspiel zu nennenden Oper

*) Die musikalischen Exkurse in dieser Novelle und im Phantasus wimmeln von Fehlgriffen und Blößen der Ignoranz und das geistreich thuende Dareinreden macht die Sache vollends unleidlich. Da man sich für Dante, für Fiesole begeisterte, so durfte die Musik nicht dahinten bleiben und man begeisterte sich ex officio für Palestrina. Nun wirft Tieck Alles bunt durcheinander, nennt Palestrina, Marcello und Pergolese in einem Athem. Marcello ist ein Manierist, Mozart ist ein Wahnsinniger, Beethoven gar ein Rasender, der durch die gewaltthätigsten Uebergänge springt und der Phantasie gleichsam selbst im rastlosen Kampfe zu entfliehen sucht (!). Der Palestrinastyl ist eigentlich der einzig berechtigte — dann ist ein trüber Strom von Leidenschaft in die Musik geleitet worden. In der Novelle singt eine Sängerin die erste Strophe des „Stabat mater von Palestrina." Wie die Dame das angefangen, ein Stück für zwei in einander greifende Chöre, das gar keine eigentliche Melodie hat, Solo zu singen, möchten wir doch wissen!

**) Die schönste dieser Stellen findet sich im Allegro der Oberonouverture, der Seitensatz in A-dur.

ist allbekannt. — Das deutsche Volk erkannte in dem in dieser Musik pulsirenden Leben seinen eigenen Herzschlag.*) Das nächste, noch größere und überhaupt Webers größtes Werk, Euryanthe, trat in direkte Beziehungen zur offiziellen Literaturromantik. Sein Textbuch ist auf romantischem Boden gewachsen, und man kann es kaum ohne Lächeln sehen, zu was sich der romantische Kanon in dem übervollen Herzen und dem nicht sehr vollen Kopfe der Dichterin Helmina von Chezy gestaltet hat. Sind schon Fouqués Helden im Zauberring u. dergl. mit ihrem seltsamen Liebes- und Ehrencodex und ihrem überschwänglichen Minnedienst, sind seine innigen, minnigen Frauenbilder Figuren, die bei aller ganz ernsten Intention des Dichters fast wie Parodien aussehen, so ist in dem provençalischen Ritter- und Damenhofe der Euryanthe vollends alles in unglaublich ätherische Höhen gerückt — und es ist kein geringes Verdienst Webers, diesen Mondscheinphantomen Fleisch und Blut gegeben zu haben. Besonders Eglantine ist unter seinen Händen eine dämonische, großartige Gestalt geworden, wie sie in solcher Weise die Musik früher noch nie geschildert. Ortrud im Lohengrin ist darnach geformt, selbst bis auf den wilden triumphirenden Ausbruch am Schlusse beider Opern. Auch Telramund wäre ohne Lysiart kaum entstanden. Euryanthe ist ein wahres Epochewerk — Wagner wurzelt in dieser Partitur, nicht minder der von jenem grundverschiedene Marschner, nicht minder der von beiden grundverschiedene Meyerbeer, insoweit er nicht italienische und französische Elemente in sich aufgenommen hat.

---

*) Weniger bekannt ist, woher Fr. Kind den Stoff des Textbuches nahm: aus einer Erzählung Th. Apels, welche unter dem Titel: „Der Freischütze, eine Volkssage," in dem von Apel und Laun herausgegebenen Gespensterbuche (einer Sammlung von Spuck- und Zaubergeschichten) steht. Es ist interessant, die abweichenden Punkte des Operntextes und der Erzählung mit einander zu vergleichen. Die Vorgeschichte mit dem Meisterschusse des Urvaters Kuno, dem für alle Nachfolger angeordneten Probeschusse ist in beiden dieselbe. Dagegen ist in der Erzählung der Bösewicht Kaspar und der herumspukende Samiel in der Person eines stelzfüssigen Invaliden vereinigt, der dem über seine unerhörten Fehlschüsse verzweifelnden Wilhelm (Max) gelegentlich im Walde begegnet, ihm eben so gelegentlich und leichthin von Freikugeln erzählt, ihn die Probe mit dem Steinadler machen läßt u. s. w. Die Art, wie man solche Freikugeln gießt, erfährt Wilhelm eben so zufällig. Der Vater Erbförster erzählt einmal von einem Prager Studenten, Namens Georg, der bei einem solchen Unternehmen etwas versah und, vom Bösen kläglich zugerichtet, das Leben verlor. Man müsse nämlich auf einem Kreuzwege einen Kreis ziehen, Schlag elf Uhr Nachts den Guß anfangen und ohne ein Wort zu sprechen bis Schlag Mitternacht gerade drei und sechzig Kugeln, keine mehr, keine weniger, gießen. Nur wenige von diesen Kugeln verfehlen ihr Ziel — mag es was immer für eines sein. — Die Schilderung, wie in dem von dem heranrückenden Tage des Probeschusses und fortwährendem Mißgeschick geängstigten Wilhelm die wie zufällig gestreute böse Saat keimt, wächst, und wie endlich die Versuchung siegt, ist meisterhaft, ebenso die Schilderung seines nächtlichen Ganges auf den Kreuzweg. Die Erscheinungen, welche Wilhelm sieht, hat Kind für sein Opernbuch verwendet, jedoch mit starker Berücksichtigung des Theatermaschinisten — in der Erzählung läuft Alles viel weniger spektakulös ab. Wilhelm setzt sich gegen

Webers letzte Oper war „Oberon", zu einem englischen Textbuche. Diesem Operntexte gegenüber bekommt man vor Frau von Chezy und ihrer Eurhanthe fast Respekt. Mit Webers Musik macht diese doch den Eindruck eines wohlgegliederten interessanten, ergreifenden Drama; den Oberon hat Master Planche nach dem Wielandschen Gedichte unglaublich ungeschickt zusammengezimmert, lauter unzusammenhängende Auftritte, die Elfenscenen voll abgeschmackter Nachahmungen und Reminiscenzen des Sommernachtstraumes, dazwischen orientalische Scenen im Geschmacke der Stahlstiche des oriental annual. Die Musik dazu hat reizendere, aber auch schwächere Stellen, als irgend ein anderes Werk Webers. Die Ouverture ist eines der brillantesten Orchesterstücke, die es gibt, im Adagio wieder die „mondbeglänzte Zaubernacht" voll fliegender Rosendüfte aus den Wundergärten des Orients — wer Heines Klangbildertalent hat, dem wird es bei dieser Ouvertüre sein, als sähe er glänzende Kuppeln, phantastische Minarets, Palmenwälder, reizende Frauen, saracenische und abendländische Ritter im Kampf und Spiel, und alle fremden Wunder des Morgenlandes wie in einer blendenden Luftspiegelung an sich vorbeiziehen. Die an ähnlichen Eindrücken nicht gerade armen Dichtungen der Romantiker kommen an bezaubernder Wirkung dagegen nicht in Vergleich. Ueberhaupt findet man fast alle Züge,

---

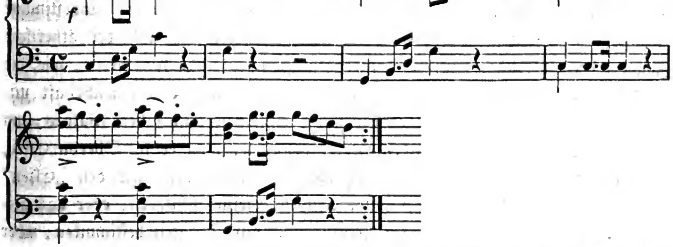
den aus dem Dickicht hervorbrechenden Eber in Vertheidigungsstand, aber das Phantom verschwindet. Ein Wagen kommt angefahren, die Vorreiter rufen ihm zu, den Weg nicht zu sperren und Raum zu geben, als er nicht antwortet, stürmt der Wagen gegen den Zauberkreis los, verschwindet aber ebenfalls, denn es ist auch nur ein Spuk. Die Gestalt eines Wilhelm bekannten wahnsinnigen Bettelweibes wankt vorbei und begrüßt ihn als ihren Bräutigam — bald ertönt Käthchens (Agathens) Hilferuf, sie wird vom Bettelweibe verfolgt und vom unvermuthet heraustretenden Invaliden festgehalten. Wilhelm läßt sich durch diesen neuen Spuk täuschen und ist schon im Begriffe aus dem Kreise zu springen, als von Ferne die Mitternachtstunde tönt, und die Gestalten verschwinden. Glücklicherweise hat Wilhelm gerade die rechte Zahl von Kugeln gegossen — ein schwarzer Reiter hält vor dem Kreise und spricht die räthselhaften Worte: „Sechzig treffen, drei äffen!" Am Tage der großen Jagd thut Wilhelm Wunderschüsse, der fürstliche Commissarius ist unerschöpflich in seinem Lobe. Nur um das alte Herkommen zu ehren soll Wilhelm nach einer zufällig in der Nähe sitzenden, weißen Taube schießen. Der Commissär hält es gar nicht mehr der Mühe Werth, ihm eine schwierigere Aufgabe zu stellen. Wilhelm schießt, Käthchen stürzt zum Tode getroffen nieder. Neben ihr steht hohnlachend der Stelzfuß. Das Wort des schwarzen Reiters ist erklärt. Auch der Gruß des wahnsinnigen Bettelweibes bewährt sich, Wilhelm endet im Irrenhause. Es geht ein tragischer Zug durch die ganze Erzählung; die Art, wie die finstern Gewalten, die Wilhelm gegen die Mahnungen seines Gewissens zur Hilfe ruft, ihre Hilfe heimtückisch zum Verderben wenden, hat etwas Grauenhaftes. Wäre die Ausführung im Einzelnen markiger, und wären die einzelnen Gestalten so charakteristisch und in so festen, kühnen Zügen hingestellt, wie es Kleist in seinen Erzählungen gelingt, man müßte Apels „Freischützen" unbedingt einen sehr hohen Werth beilegen. Hätte R. Wagner den Gegenstand behandelt, er würde, so gut wie er Lohengrin mit einem schneidenden Wehelaute schließt, zweifelsohne den Muth gehabt haben, den Ausgang des Originals beizubehalten. Dann wäre freilich etwas ganz anderes daraus geworden, als jene frische Waldromantik — ein düsteres Nachtstück.

welche die Romantiker kennzeichnen, an Weber wieder — die meiſten aber veredelt — wenigſtens in ſo weit veredelt, daß es Weber mit alle dem immer Ernſt war, was die Romantiker oft ohne inneren Glauben daran, als Würze herbeiholten. Sie nahmen ihre Stoffe gerne aus heimiſchen Volksſagen, aus Volksbüchern — Genofeva, Magellone u. ſ. w., — nahmen auch wohl Volkslieder unverändert auf — ebenſo weiß Weber den Volkston anzuſchlagen — und viel wirkſamer, weil er von ganzem Herzen bei der Sache war und ſich nicht gleich jenen Poeten aus vornehmer Höhe halb ironiſch herabließ. Für dieſen Unterſchied hat das Volk eine ſehr richtige Empfindung, und wenn nun Weber theils wirkliche Volksmelodien verwendete — in Preciosa ſpaniſche Zigeunergeſänge, in Oberon orientaliſche Weiſen, im Freiſchütz böhmiſche*), und in vielen ſeiner allerliebſten Lieder den Ton des Volksliedes reizend nachzuahmen verſtand,**) ſo hat umgekehrt das Volk Webers Melodien, wenn es irgend anging, für ſich als Volksweiſen in Anſpruch genommen. Das wiegt viele akademiſche Lorberkronen und die papierene Unſterblichkeit, welche Lexico- und Hiſtoriographen ſpenden, reichlich auf!

Daß Weber ſtets ſo ehrlich und ganz bei der Sache war, iſt auch der Grund, warum ihm das eine Element der Romantik, freilich ein Hauptelement,

---

*) Den komiſchen Triumphmarſch des Schützenkönigs hat Weber einem Marſche nachgebildet, den man noch jetzt zuweilen aus böhmiſchen Dorfſchenken und auf böhmiſchen Jahrmärkten erklingen hört — ich hörte ihn in meiner Kindheit, 1820—1824, oft; zum letzten Male 1848 in Prag.



Der unbekannte Componiſt hat ſein Opus ſeinerſeits, wie es ſcheint, nach dem Marſche in Mozarts Clemenza di Tito geſchnitzt. Weber mag das exztriviale Stück kennen gelernt haben, als er am Theater zu Prag Kapellmeiſter war. Man ſchätzt den Scherz im Freiſchütz erſt recht, wenn man das Original kennt.

**) Die Lieder „ich und mein junges Weib können ſchön tanzen" — „mein Schatzerl iſt hübſch" u. a. wird man kaum ohne inniges Ergötzen hören können.

gänzlich mangelte — die vielgerühmte Ironie, was Tieck in der schon erwähnten Novelle auch ausdrücklich und tadelnd hervorhebt. Aber „ehrlich währt am längsten!“ Agathens Preghieren sprechen zum tiefsten Herzen, so ganz und gar romantisch sie auch gefärbt sind, ihre und Eurhanthes zarte, religiöse Schwärmerei ist rührend und lieblich zugleich, denn sie ist keine Schönthuerei wie die Lilien und Karfunkeln Genofevas, kein Geklingel mit Tönen, wie dort ein Geklingel mit Worten, das uns um so widriger berührt, je ehrwürdiger und heiliger die Worte sind, mit denen geklingelt wird. So ist für Weber auch das Böse, wenn er es gleich in romantische Beleuchtung stellt, kein bloßer Popanz, kein durch Ironie in Nichts aufzulösendes Gespenst. Kaspar ist ein malerischer Bösewicht, aber doch ein Bösewicht; und vollends großartig ist in Eurhanthe das böse Paar gezeichnet. Während Kaspar, den bescheidenen Verhältnissen des Freischützen entsprechend, nur wie in kühnen Zügen skizzirt wird, konnte der Tondichter in Lysiart ein volles, gerundetes Charakterbild zeichnen. Lysiarts große Arie ist eine potenzirte Kaspar-Arie, beide sind auf die Arie Pizarros in Fidelio zurückzuführen. Auch mit seinen Geistern ist es Weber der ernsteste Ernst, seine Elfen, seine Elementargeister haben für ihn so lange Realität, als er sie zu schildern hat — und der Freischützmusik hört man es an, daß sich der Componist vor seinem Samiel in aller Stille selbst gefürchtet, wie zuweilen Kinder vor einer Teufelsfratze, die sie selbst an die Wand gezeichnet haben. Wie bei den Romantikern werfen auch bei Weber geträumte Geisterwelten überall ihre Lichter und Widerscheine auf die Wirklichkeit, auf das materielle Tagesleben herab und stellen es in eine fremde, wunderbare Beleuchtung. Aber hier steht der Musiker Weber kraft seiner Kunst im ungeheuersten Vortheil gegen die dichtenden Romantiker. Die Sprache, die Alles erst begriff- und verstandesmäßig konstruiren muß, wird auf diesen Gebieten nie so auf uns wirken, wie der unbestimmte Klang, wie das schaurige Dröhnen von Posaunenaccorden, wie der ätherische Zug der Geigenklänge, wie das geisterhafte Hauchen tiefer Flötentöne, wie die schwülen, drohenden Baßnoten der Clarinette. Hier war Weber wahrhaft unerschöpflich. Mag sich ihm das Grauen des einsamen nächtlichen Waldes zum Samiel und zum Spuk des wilden Heeres gestalten, mag er im Oberon Elfen, zart wie Blumendüfte (mehr den französischen „Sylphen“ als den „Elfen“ Shakespeares entsprechend) oder wilde Elementargeister schildern, oder das geisterhafte Wehen, die wehmüthigen Accorde eines zur Seligkeit bestimmten, aber noch leidenden Geistes (wie Emma in der Eurhanthe), überall weiß er die rechten Töne so anzuschlagen, daß die wunderbarste Stimmung aus den geöffneten Pforten dieses Geisterreiches über uns kommt. Der erste Elfenchor im Oberon, mit den wunderbar wirkenden einzelnen Haltetönen der Fagotte, Flöten, Hörner, mit dem ätherisch leicht herabtanzenden Gange der Holzbläser und abwechselnd

der Saiteninſtrumente — der Geſang der Meermädchen mit der reizenden Figur des Waldhorns ſind von romantiſcher Geiſtermuſik das Zauberhafteſte, was es irgend gibt — kaum daß Mendelsſohns Muſik zum Sommernachtstraum, die mehr das geſchäftige Wimmeln und Flüſtern dieſer niedlichen Geiſterwelt malt, damit den Vergleich aushält. Bei den fortſpinnenden Klängen der getheilten Geigen, ihren fremden Harmoniefolgen und der in der Tiefe in leiſem Tremolo grollenden Viole meint man faſt Emmas blaſſe, halb ſichtbare Geiſtergeſtalt mit der unendlichen Wehmuth im Blicke im trüben Mondlichte vor ſich ſchweben zu ſehen. Wie ſeltſam unheimlich und burlesk klingt im Freiſchütz das Geſchnatter der Waldvögel,*) ehe die erſte Kugel aus der Form fällt. Man ſehe die Harmonien im letzten Preſto der Wolfsſchlucht. Da iſt wirklich „der Teufel los.“ Und ſo weiter. Man würde nicht fertig, wollte man auf alles Einzelne hinweiſen!

Bei allen ſolchen Aufgaben kam Weber ſeine Gabe, die Klangfarben der Inſtrumente auf das wunderſamſte zu miſchen, trefflich zu ſtatten. Sein *Klangzauber* entſpricht in gewiſſem Sinne dem *Sprachzauber* der Romantiker.

Der romantiſche Zug Webers zeigt ſich ſelbſt in der häufigen Anwendung des zufolge ſeiner vierfachen Abſtammung nach allen Seiten gleichſam ins Unbeſtimmte hinausſtrebenden Septimenaccordes — der bei Weber nicht, wie bei Späteren ſo oft, den Eindruck eines leeren Effektmittels macht, ſondern, mit wenigen Ausnahmen, wo er ſteht, eben wirkt, als könne es gar nicht anders ſein. Und wie der Zug eines gewiſſen unbeſtimmten Sehnens für die Romantiker kennzeichnend iſt, wie ſie es lieben, Gefühle bis zur gedenkbarſten Feinheit zu ſublimiren und wie ſie eine „poetiſche Poeſie“ annahmen, die über der gewöhnlichen Poeſie ſo hoch ſtehen ſoll, wie Poeſie überhaupt über der Proſa: ſo lebt in Weber überall der Grundzug einer edlen, aber oft ganz unmotivirten Sentimentalität. Er war der erſte, der die ſchmachtende kleine Vorhaltſexte angewendet, blos weil ſie ſchmachtet — er dehnt ſeine Melodieführung oft bis zum Preziöſen (B-dur Motiv der Euryanthenouverture, Euryanthes erſte Cavatine) er ſentimentaliſirt über die Sentimentalität — er empfindet, das iſt die „poetiſche Poeſie“, das Empfinden. Als Hauptbeiſpiel dazu kann Adolars Arie dienen „wehen mir Lüfte Ruh“ — beſonders das Vorſpiel. Und wie die Romantiker, wenn ſie leicht ſcherzen wollten, oft genug auf Plattheiten und kindiſche Einfälle geriethen, wovon man ſich aus Brentano, Hoffmann, ſelbſt aus Tieck eine nicht gerade kleine

*)

Anthologie zusammensuchen könnte, so hat auch Weber eine eigene, nur bei ihm vorkommende Art leicht scherzender Motive, die immer etwas klarinettemäßiges haben und in denen er ans Triviale streift, wie in Aennchens „Grillen sind mir böse Gäste" oder entschieden trivial wird, wie im ersten Finale der Euryanthe — nicht zu gedenken des Duettes zwischen Fatime und Scherasmin, dessen Munterkeit in gemeine Lustigkeit umschlägt. Dieser Zug an dem so feinen Weber ist merkwürdig genug. Doch steht ihm zuweilen auch ein possenhafter, ergötzender Humor zu Gebote — wie in dem tollen Mohrentanz im Oberon, oder in der über ein abscheuliches chinesisches Originalmotiv burlesk aufgebauten Ouverture zu Turandot.

Uebrigens kann Weber schreiben was er will, man erkennt ihn beim dritten Takte, wie man auch Tieck, Fouqué und andere Romantiker gleich nach den ersten Redesätzen erkennt. Darum ist Webers Manier äußerlich auch sehr leicht nachzuahmen, und ist von Marschner u. a. oft genug nachgeahmt worden, kaum aber je geschickter als von Meyerbeer im Sechsachtel-Allegro des Bacchanals (Ballet) im vierten Akte des Robert. Manchem guten Einfalle Webers begegnet man bei späteren Componisten mehr als einmal. So läßt Weber nach dem in den stärksten Farben gemalten Rachduett zwischen Lysiart und Eglantine ein ätherisch zartes Ritornell der Holzbläser die nächste Scene, Adolars Arie, einleiten. Genau denselben Effekt verwerthet Meyerbeer in Robert dem Teufel. Bertram stürzt unter dem wilden Aufruhr des vollen Orchesters in die Höhle, ein zartes Ritornell der Holzbläser leitet Alicens Arie ein. Ebenso Wagner im Lohengrin, wo nach dem Rachduett zwischen Telramund und Ortrud ein ganz analoges Vorspiel der Holzbläser Elsas Erscheinen auf dem Balkone vorbereitet. Auch hierin theilt Weber das Geschick der Romantiker, deren glückliche Einfälle oft genug für spätere Dichter ein willkommener Fund waren. Aber darin theilt er ihr Loos *nicht*, daß ihre Werke beinahe schon der Vergessenheit anheim gefallen sind, und zum Theil nur noch der Literarhistoriker sie kennt und hervorsucht, während Webers Opern ein nicht veraltendes Gut, ein werther Besitz des ganzen deutschen Volkes blieben, und noch mit der frischesten Lebendigkeit und Unmittelbarkeit wirken.

Die neu-romantiſche Muſik.*)

I. Robert Schumanns Tage und Werke.**)

I.

Die klaſſiſche Epoche der deutſchen Poeſie war bekanntlich ein blütenreicher, aber kurzer Frühlingstag. Will doch Julian Schmidt ihre Dauer ſogar nur auf die Zeit des gemeinſamen Zuſammenwirkens von Schiller und Göthe beſchränkt wiſſen. Die klaſſiſche Epoche der deutſchen Muſik dauerte länger. Sie umfaßt ein volles Jahrhundert — vom Jahre 1718, wo Sebaſtian Bach (damals noch Anhalt-Köthenſcher Kapellmeiſter) in ſeinen ſechs Sonaten für Violine und Klavier zum erſtenmale ſeine volle Meiſterſchaft bewies, bis zum Jahre 1827, wo Beethoven aus dem Kreiſe der Lebenden ſchied. Während dieſer Zeit ihrer höchſten Blüte hat die deutſche Muſik wieder eine vollſtändige Entwickelung durchgemacht, und läßt ſelbſt wieder eine Scheidung in eine ſtrenge Periode (Bach) — in eine ſchöne (Mozart) — und in eine reiche Periode (Beethoven) zu. In Beethovens letzten Compoſitionen ſcheint ſich der Kreislauf dieſer Entwickelung zu ſchließen. Unverkennbar lebt in ihnen die Weiſe des alten Bach in ganz wunderbarer Weiſe wieder auf. Freilich aber mit jener Färbung, die ſie bei ihrem Durchgange durch die folgenden Zeiten — insbeſondere durch die Zeit Mozarts — annehmen mußte. Dieſe Zeit Mozarts iſt es, die man als die Blütenzeit, als die idealſte, als die wahrhaft klaſſiſche Zeit der deutſchen Mu-

*) Bei der Bezeichnung „neuromantiſche Muſik“ gibt der Zufall ein artiges Wortſpiel, wenn man ſtatt: „neu-romantiſch“ abtheilt „neuro-mantiſch“ abgeleitet von νευρή Saite (der Lyra u. dergl.) und μαντεία „dunkele Rede“ oder auch „Götterſpruch.“

**) Ἔργα καὶ ἡμέραι.

sik anzusehen pflegt. Zu ihr gehört auch noch Beethoven bis zu den Werken etwa, deren Reihe die siebente Symphonie eröffnet. Der reizende Inhalt entwickelt sich hier ebenso in organisch festgefügter, als in überschaulicher Form. Maß, Klarheit, edler Sinn und reizende Schönheit haben diesen Werken das Göttersiegel der Vollendung aufgedrückt — taghell liegen sie vor dem Sinne Aller da — während Anfang und Ende der großen Musikzeit Deutschlands für Viele in Dämmerung, wenn nicht gar in völliges Dunkel gehüllt sind. Der arme Cantor von Leipzig, Sebastian Bach, wurde von seinen Zeitgenossen wenig beachtet, seine Werke waren ihnen zu tief. Der einsame Melancholikus in Wien, Beethoven, erregte mit seinen letzten Compositionen bei den Zeitgenossen kaum irgend einen Antheil — sie waren ihnen zu hoch. Es ist eine allbekannte Erfahrung, daß nach solchen überreichen Kunstperioden, wo rasch ein großer Geist dem andern folgt, und ein überschwänglicher Reichthum an Werken, die für alle Zeiten zu gelten haben, in kurzer Frist gewonnen wird, ganz plötzlich ein Nachlassen der Kraft, um nicht zu sagen, ein jäher Sturz zu folgen pflegt, und die Periode des Kunstverfalles rasch eintritt. Als Beethoven im Jahre 1827 starb, stand es mit der deutschen Musik nichts weniger als hoffnungsreich. Wien verscherzte in dem Enthusiasmus für Rossini seine Stellung als musikalische Hauptstadt Deutschlands, die es fast ein halbes Jahrhundert lang rühmlich behauptet hatte. Man gewöhnte sich mehr und mehr daran, Musik zum Gegenstande eines ganz gedankenlosen Sinnengenusses zu machen, und allgemach entstand in den Kreisen der Dilettanti jene Opposition, die jede ernste Richtung der Musik so heftig schmähete und anfeindete, weil diese Richtung Zumuthungen an den Hörer macht, und daher jenen gedankenlos Genießenden höchst unbequem sein mußte. Die Klaviermusik, die allgemach das eigentliche Lebenselement der Dilettantenkreise geworden, machte sich mit der Form der Sonate u. s. w. nichts mehr zu schaffen — denn auch diese stellt an den Hörer Anforderungen, und muthet ihm zu, ein complicirtes Ganze in seinen einzelnen Theilen, wie in deren wechselseitigem Zusammenhange auffassen und verstehen zu lernen — die einzige Form, die sich noch zeigen durfte, war die Form geistlos und nach der Schablone zugeschnittener Variationen, deren Herz und Czerny (damals die Helden des Tages) ganze Legionen in die Welt gesendet haben. Wenn hier nach einer serieusen, Wichtigstes vorbereitenden Einleitung ein vom Opernhause u. dergl. her beliebtes Thema auftauchte, war es dem gewöhnlichen Hörer so angenehm, wie etwa wenn man in wildfremder Gegend unvermuthet einem werthen Bekannten begegnet. Wie auf einem glänzenden Maskenballe kam nun das Thema in einer eleganten und brillanten Verkleidung (Variation) nach der andern immer wieder zum Vorschein, und trotz allen funkelnden Aufputzes mit chromatischen Perlen, Brillantpassagen u. s. w. doch stets kenntlich genug. Hatte vollends nach

jeder Variation das Orchester im Tutti dem Solisten zuzurufen, wie Zeus in der Gigantomachie dem Dyonisos „Evan Euge — Schön mein Sohn!" so war die Bedeutung des Kunstwerkes auf dem Gipfel des Erreichbaren angelangt. Herz (Menschenherz oder Henri Herz) was begehrtest Du mehr?

Der überreich begabte Genius, Franz Schubert, der letzte Stern, der am Wiener Musikhimmel gefunkelt, wurde der Welt schon im nächsten Jahre nach Beethoven's Tode entrissen. Von da an kann man bis etwa 1834 die Zeit musikalisch so bezeichnen, wie die Geologen eine gewisse Periode der Erdbildung, als „Todtliegendes." Aber es bereitete sich gerade in diesen Jahren, deren Abgott der edle, aber krankhaft sentimentale, weichliche Bellini war, eine neue, höchst merkwürdige Entwickelung deutscher Tonkunst vor, — eine Entwickelung, die man als eine reiche, glänzende Nachblüte jener vorübergegangenen klassischen Zeit bezeichnen kann. — Plötzlich errang Leipzig die musikalische Oberherrschaft, und eine Reihe Künstler trat mit Werken hervor, deren Werth erlaubte, sie den Leistungen der großen Zeit beizuordnen. In Leipzig hatte jene große Zeit in dem Cantorstübchen der Thomasschule begonnen, in Leipzig sollte der Geist, der von da ausgegangen, seine letzten, schönen Thaten vollbringen. Ganz Deutschland wendete sich der glänzenden Erscheinung Mendelssohns zu — und die Namen Chopin, Ferdinand Hiller, Gade, Stephen Heller, Henselt, Robert Schumann, Clara Wieck u. a. bezeichnen einen Künstlerkreis, der durch verwandtes Streben zu einem geistigen Bunde vereinigt die Tonkunst in reinster Entwickelung zu vertreten berufen war. Für Sebastian Bach, wie für Beethoven begeistert, faßte hier eine hohe Bildung alle Stadien der klassischen Zeit mit vollem Verständnisse ihrer Bedeutung zusammen, um ein neues Resultat zu gewinnen. Das war kein äußerliches Nachahmen, keine eklektische Flickarbeit — die Leipziger Schule erscheint als eine individuell ausgeprägte Richtung. Sie zog bald alles an sich, was überhaupt in der Musik noch etwas Höheres erblickte und suchte. Diese Periode, nicht ganz passend als die der musikalischen Neu-Romantiker bezeichnet, war freilich nur kurz. Sie endet eigentlich schon 1847 mit dem Tode ihres vorzüglichsten Vertreters, Mendelssohn. Schon damals mischten sich die Elemente, deren Resultat die große musikalische Bewegung unserer Zeit ist.

Eine der interessantesten Gestalten in jenem Leipziger Künstlerkreise ist nun ohne Zweifel Robert Schumann. Als Componist und musikalischer Schriftsteller ist er für die Entwickelung der Musik seiner Zeit von einer Wichtigkeit gewesen, deren Bedeutung bisher eigentlich noch nicht in ihrem ganzen Umfange gewürdigt worden ist. Zu einem merkwürdigen Bündnisse haben sich der Musiker, der Poet, der Kritiker in ihm die Hände gereicht. Er repräsentirt den Musiker unter dem Einflusse moderner Bildung Wenn der Poet in ihm ihn fortgerissen, trat gleich wieder der tiefdenkende, reflektirende Kritiker hervor, und

abwechselnd erfaßten beide (fortreißend oder zügelnd) den Musiker. Die Schule gewann für ihre Principien, für ihr Streben durch Schumann das rechtfertigende Wort — und jene Doppelrichtung als begeistert schaffender Künstler und als scharfer Kritiker ist für sein Wirken von gleicher Wichtigkeit.

Robert Schumanns äußere Lebensschicksale, wie sie uns jetzt in einer umfassenden Biographie von Wasielewsky geschildert vorliegen, bieten ein wenig abwechselndes Bild. Wenn Mozarts Leben ein bewegtes war, wenn seine Kunstreisen durch Deutschland, England, Frankreich und Italien eine bunte Abwechselung bieten, und er selbst, freilich immer Zwecke seiner Kunst im Auge, sich ins „Rollen der Begebenheit" stürzt und „Mühe und Genuß, Gelingen und Verdruß" in seinen Erlebnissen einander ablösen — wenn Beethovens Leben, obwohl sich in engem Kreise bewegend, dennoch gewaltige Erschütterungen einer von mächtigen Leidenschaften bewegten Seele zeigt: so bietet Schumanns Leben nur eine kalte, stumme Oberfläche, unter der sich das Gemüthsleben desto intensiver entwickelt, aber auch dieses in sich hinein concentrirt, in sich hinein sinnend und fühlend. Dieser Zug charakterisirte schon Schumanns persönliche Erscheinung — er ist auch für seine musikalischen Schöpfungen bezeichnend. Selbst seine Reisen nach Italien, nach Rußland u. s. w., sein Studentenleben in Heidelberg, sein längerer Aufenthalt in dem glänzenden, lebensfrohen Wien vermögen in das eintönige Gemälde kaum eine belebende Farbe zu bringen. Das Ende seines Lebens ging vollends in trostlose Nacht über. Die Nachricht, daß diesen edlen Geist das entsetzliche Schicksal des ihm in manchen Beziehungen verwandten Lenau getroffen habe, erweckte in ganz Deutschland einen Ruf lauter Theilnahme. Dann vermied man aber davon zu sprechen, wie man von einem unabwendbar fortdauernden Uebel eben nicht gerne spricht. Und als es endlich hieß, der Tod habe ihn abberufen, begleiteten ihn nicht, wie andere ausgezeichnete Männer, Klagen: man athmete vielmehr auf, daß der Aermste endlich erlöst worden. Das endliche Loos zweier ihm in so mancher Hinsicht ähnlicher Gestalten der Dichtkunst — des Jean Paulschen Schoppe und des Hoffmannschen Kreisler — war in bitterer Realität auch das seinige — gleichsam als solle diese Aehnlichkeit bis in die letzten traurigen Consequenzen durchgeführt werden.

Robert Schumann war am 8. Juni 1810 geboren und entstammte einer nichts weniger als musikalischen Familie. Sein Vater war der bekannte Buchhändler Friedrich August Schumann in Zwickau, er selbst der jüngste von fünf Geschwistern, von denen keines eine Kunstanlage zeigte. Wenn Robert Schumann (in seiner anziehenden Skizze über Bennet-Sterndale) jene glücklich preist, die schon im väterlichen Hause „mit der Milch Musik einsogen und beim ersten erwachenden Bewußtsein sich Glieder der großen Familie der Künstler fühlten, in die andere sich oft erst mit Opfern einkaufen müssen," so macht er offenbar einen

Seitenblick auf sein eigenes Loos, das sich für ihn keineswegs so günstig gestaltete. Seine Erziehung durch einen gebildeten, für das Schöne, insbesondere in der Dichtkunst, empfänglichen Vater (den er aber bald verlor) und durch eine feinfühlende, etwas schwärmerische Mutter bildete die Empfänglichkeit des Knaben für das Schöne und Gute bis zur zarten Sensibilität aus — berücksichtigte aber seinen eigentlichen Beruf, die Musik, nicht eben sehr viel mehr, als es die allgemeine Sitte und Uebung erheischt. Ein solider, aber pedantischer Lehrer, Namens Kuntzsch, lehrte ihn etwas Klavier spielen. Robert sollte die juristische Laufbahn betreten, — eine Bahn, die allen seinen Neigungen und Anlagen diametral entgegenlief, wie er denn auch gleich den Anfang „eiskalt und trocken" fand — und endlich erklärte, „er vermöge den ihm vorgezeichneten Beruf nicht zu lieben — kaum zu achten." Möge ihm kein Jurist dies unumwundene Bekenntniß übel nehmen. Eichendorff theilt die Menschen irgendwo in „Soldaten und Schreiber" ein — eine andere Eintheilung wäre die in Poeten und Geschäftsleute. Beide Klassen haben gegen einander eine geheime Abneigung — man findet ihr wechselseitiges Verhältniß in Göthes Tasso und Antonio sehr richtig geschildert. Der Poet sieht in der trockenen, aber unentbehrlichen Arbeit des Geschäftsmannes ein geistloses Abmühen um Zwecke, die ihm dieser Mühe nicht werth scheinen; — der Geschäftsmann hat für das Höhere, das in der Aufgabe des Poeten liegt, kaum ein Verständniß und es scheint ihm überflüssiger, wenn nicht gar frivoler Tand. Es gibt gar nichts Komischeres, als wenn der Kanzlei- oder Komptoirinsasse einmal Poet sein will und gar nichts Traurigeres, als wenn der Poet Geschäftsmann sein soll. Schumann war Poet durch und durch. Seine Geistesflügel trugen ihn immer zu Aetherhöhen, wo ihm ein einziger Blick die weitesten Aussichten bot, wie hätte er auf Akten mühsam von Blatt zu Blatt kriechen sollen, um als Endresultat endlich zu der Ueberzeugung zu gelangen, ob Cajus wirklich das Recht habe, im Hause des Titius eine Hinterkammer benützen zu dürfen, oder ob die Schuld des Cajus an Titius von 6 Thalern 7 Silbergroschen wirklich zu Recht bestehe. So trieb denn Schumann, der Mutter und dem Vormunde zu Liebe, in Leipzig seine juristischen Studien, wie Cordelia ihren Vater liebt, „so weit als Pflicht ist, und nicht weiter" — ja kaum so weit. Sein Drang nach Musik machte sich schon damals Luft — er nahm Lehrstunden im Klavierspiel bei Friedrich Wieck (dem Vater Klaras). Franz Schuberts Compositionen, die er damals zuerst kennen lernte, begeisterten ihn, besonders das große Trio in B. Dabei hatte die Juristerei freilich nicht viel darein zu reden. Noch weniger mag ihn die Jurisprudenz in Heidelberg beschäftigt haben, obwohl er gerade dort in Thibaut den großen Juristen und zugleich profunden Musiker vor Augen hatte. Die herrliche Lage Heidelbergs ist freilich weniger für einen passend, der Angesichts der Pandekten erprobt, ob er

das ferreum caput und die plumbeas nates dazu mitgebracht, welche nach dem alten Spruche zu ihrem Studium gehören, als für Einen, der sich an Jean Pauls Naturschilderungen zu berauschen und durch blühende Thäler umherzuschwärmen liebt. Und Jean Paul war damals der Lieblingsdichter Schumanns, er brachte ihn „oft dem Wahnsinn nahe." Viele Briefe Schumanns aus jener Zeit könnten recht gut von Horion oder irgend einem andern Jean Paulschen Idealjüngling geschrieben sein: „den ganzen Aufenthalt in Augsburg und den deinigen in Zwickau und Gera trägt mir der Genius der Freundschaft vor die sehnsüchtigen Augen. Ach, daß doch jede glückliche Minute sich selbst mordet!" — „Der Regenbogen des Friedens schwebt immer sanft über allen Thränen" — „jeder Genius des Menschen sei mit Dir und der der Freudenthränen begleite Dich ewig" — „ach, eine Welt ohne Menschen, was wäre sie? ein unendlicher Friedhof, ein Todtenschlaf ohne Träume, eine Natur ohne Blumen und ohne Frühling, ein todter Guckkasten ohne Figuren; und doch! diese Welt mit Menschen, was ist sie? ein ungeheuerer Gottesacker eingesunkener Träume, ein Garten mit Cypressen und Thränenweiden, ein stummer Guckkasten mit weinenden Figuren!"

Neben derlei sentimentalen Ausbrüchen kommen auch wohl Humoristika, wie z. B. „die Welt haut sich gegenseitig über die Eselsohren, so kommt das Gleichgewicht heraus," oder auch wohl ganz allerliebste, aber gleichfalls ganz Jean-Paulisch gefaßte Einfälle. Z. B. „Flugmenschen verhalten sich zu den Sitzfleischmenschen wie Bienen — wenn sie fliegen, so thun sie keinem Menschen etwas zu Leide, sobald man sie jedoch auf den Blumen antasten will, so stechen sie!" Beiläufig bemerkt, ist diese Eintheilung in Flugmenschen und Sitzfleischmenschen identisch mit unserer in Poeten und Geschäftsleute.

Diese Jean-Paulisirende Färbung ist für Schumanns ganze Art zu fühlen, zu dichten, zu schreiben bis in seine letzte Zeit bestimmend geblieben. Damals (1828) konnte man eine solche Vorliebe noch hegen, ohne sich in sämmtlichen Literatur- und anderen Zeitungen in üblen Ruf zu bringen. So lange Jean Paul in vielen Kreisen als gefeierter Genius einen Kultus fand, der selbst in des Dichters Pudel ein heiliges Thier erblickte (besonders bei empfindsamen, schönen Weiberseelen, deren abgeschmackter Götzendienst das Unglaubliche trieb), hielt man um der reichen geistigen Schätze willen sogar die Jean-Paulische Form (oder Unform) für schön — heutzutage, wo man seine Form barbarisch und geschmacklos schilt, hält man sogar die reichen, geistigen Schätze, die sie enthält, für werthlos. Daß sich Schumann für ihn begeisterte, ist natürlich. Es ist nicht zu leugnen, daß Jean Pauls Schriften in dem, welcher sie mit Vorliebe zu lesen pflegt, ein überaus zart empfindendes Gefühlsleben wecken. Jean Paul beklagt sich (im Titan), er bringe dem Leser „statt des fliegenden Rosenduftes die schwere

Porzellanrose" — aber er thut sich da offenbar Unrecht. Kein Dichter der Welt hat es so wie er verstanden, die feinsten, wundersam gemischten Seelenstimmungen zu malen, für welche der Sprachgebrauch gar kein im Allgemeinen bezeichnendes Wort besitzt, für die man höchstens in der Musik da und dort die entsprechenden Klänge findet. Dies ist die eigentlich musikalisch-lyrische Seite Jean Pauls, und es ist gar kein Zweifel, daß sie auf Schumann den größten Einfluß übte. Jean Paul lehrt seinen Leser an einem stäubenden Wasserrade, an einem rückenden Widerscheine, an einer fallenden Kirschblüte Freude empfinden — auch wohl von einem geringfügigen nahen Gegenstande plötzlich in eine geöffnete unendliche Perspektive blicken. Auch diese Ergüsse haben etwas Musikalisches. Auf das Krankhafte, Ueberempfindsame, das sich häufig einmischt, auf diese unmöglichen „hohen Menschen" und die vor lauter idealer Weiblichkeit nach Umständen erblindenden Jungfrauen bedarf es nicht erst einer Hinweisung, man hat dem Dichter neuestens darüber die Leviten oft und stark genug gelesen — gewiß ist aber auch diese Seite auf den eifrigen Bewunderer Schumann nicht ohne sehr wesentlichen Einfluß geblieben. Gerade die direkten Aussprüche Jean Pauls über Musik mögen aber an Schumann ziemlich spurlos vorübergegangen sein — dazu hatte er zuviel musikalischen Geist in sich. Denn diese, zum Theil sehr berühmt gewordenen Apophtegmen gehören geradezu zu Jean Pauls überspanntesten und ungesundesten Exkursen — die Musik ist ihm beständig nur ein Schmachten nach einem unmöglichen Ideal — die sublimirte Sentimentalität — wie es denn bezeichnend ist, daß ihm die gestaltlose Aeolsharfe, die nervös aufregende Harmonika und anderes solche für den Musiker ganz unbrauchbare Gerümpel obenan stehet, oder vor seinen Idealmenschen meist nur eine einsame Flöte weinen, oder eine Harmonika beben darf — einmal (im Hesperus) sogar ein Maultrommelkonzert Wunder thut, welche an die angeblichen Wunder der alten Musik erinnern. Für diese hohen Seelen wäre ohne Zweifel Beethovens C-moll-Symphonie roher und barbarischer Lärm. Schumann ließ in seiner Begeisterung für den Dichter die ätherischen Harmonika- und Maultrommelconcerte unbeachtet verklingen und nahm um so eifriger in sich auf, was seinem eigenen tiefen Gemüthsleben entsprach und ihm Worte für so Manches lieh, was er außerdem vielleicht zu deuten nicht verstanden hätte. Bei einer Durchreise durch Baireuth suchte der enthusiastische Student nicht allein die alte Rollwenzel, sondern auch die Wittwe des Dichters auf. Auch Heine lernte er auf seiner Durchreise durch München kennen, und fühlte sich von seinem sprudelnden Witze und seinen beißenden Bonmots ungemein angesprochen, so daß er eine dauernde Vorliebe für ihn behielt. Lord Byron war schon in seinem väterlichen Hause der glühend Gefeierte gewesen, — Göthe bezauberte ihn, die Romantiker (Tieck und Hoffmann voran) waren ihm lieb und werth und so stimmte die ganze moderne

Poesie das Gemüth des künftigen Musikers zum Einklange mit ihren zauberhaften Tönen. Es ist dieses für sein Schaffen als Komponist von unermeßlichem Einfluß gewesen. Eine Ferienreise (1829) in das schöne, gartengleiche Oberitalien, deren Ziel die Meereskönigin Venedig war, konnte nicht anders als auch wieder viele Keime künftiger Kunstblüten in ihm wecken. „Könnte ich," schreibt er seiner Schwägerin Therese, „Dir nur so alles recht malen — den tiefblauen Himmel Italiens, das quellende, sprudelnde Grün der Erde, die Aprikosen-, Citronen-, Hanf-, Seide- (?) und Tabakwälder — voll reizender Schmetterlinge und wogender Zephyretten, die fernen charakterfesten, deutschen, nervigen und — eckigen Alpen, und dann die großen, schönen, feurig schmachtenden Augen der Italienerinnen, und dann das ganze, tolle, bewegsame, lebendige Leben, welches sich bewegt und nicht bewegt wird." Die italienische Sprache nennt er „einen lang ausgehaltenen A-moll-Accord." In Mailand erregte er durch sein Clavierspiel das Interesse einer schönen Engländerin und bemerkt bei dieser Gelegenheit: „Die Engländerinnen lieben alle mit dem Kopfe, d. h. sie lieben Brutusse oder Lord Byrons oder Mozarte oder Raphaele, aber weniger die äußere Schönheit, wie Apollos und Adonisse, wenn nicht der Geist schön ist. Die Italienerinnen machen es umgekehrt und lieben allein mit dem Herzen. Die Deutschen vereinigen beides oder lieben auch nur einen Reiter, einen Sänger oder einen Reichen, der sie bald heirathet." Die Oper in der Skala entzückte ihn, wo er „über der Signora Lalande und Signor Tamburini die Dr. C. und Madame H. aus Chemnitz vergaß." Im folgenden Jahre machte er einen Ausflug nach Frankfurt a. M., um Paganini zu hören. Einzelne Schlagworte in seinem Tagebuche zeigen auch hier den Poeten, der sich an der Schönheit der Welt und an der Herrlichkeit der Kunst berauscht: „Der herrliche Melibokus im Abendglanzduft — köstliches Befinden nach einem Schoppen Wein — die Bergstraße blütenschön" u. s. w. — Nach alledem war es freilich schwer, sich hinzusetzen und fein ordentlich beim ersten Kapitel der Pandekten anzufangen und sich durchzubeißen bis zu de verborum significatione und de diversis regulis juris — darnach in den Institutionen gleichsam den Clavierauszug jener großen Partitur durchzunehmen — dann den Codex und endlich die Novellen, die mit jenen des Bocaccio gar nichts gemein haben. — Am 30. Juni 1830 faßte endlich Robert den großen Entschluß mit fliegenden Fahnen und klingendem Spiel ganz und gar zur Musik überzugehen. Er schrieb seiner Mutter einen langen Brief, in dem er seinen Entschluß unumwunden erklärte. Die gute Frau erschrak gar sehr, verzagte, ob Robert bei der Kunst „sein Brod finden könne" — wendete sich aber doch brieflich an Wieck — und als dieser durchaus für Roberts Entschluß sprach, stimmte die Mutter seufzend zu. Robert zog nach Leipzig, wurde Wiecks Schüler und Hausgenosse. Bald sollte aber sein Geschick abermals

eine andere Wendung nehmen. Eine unsinnige Operation, die Schumann mit seiner rechten Hand vornahm, um sich schnell zu dem Ziele einer vollendeten virtuosen Claviertechnik zu bringen, bewährt den Satz, daß man den Hals bricht, wenn man, um schneller auf die Gasse zu kommen, durchs Fenster springt, statt die Treppe Stufe für Stufe hinabzusteigen. Der Mittelfinger wurde gelähmt und die Hand blieb trotz aller ärztlichen Hilfleistung zum Pianofortespiel für immer unbrauchbar. Schumann mußte den Gedanken, Pianist zu werden aufgeben. Desto mehr beschäftigte ihn jetzt die musikalische Composition. Schon im siebenten Lebensjahre, als er noch Scolar des Baccalaureus Kuntzsch war, soll er sich in der Composition kleiner Tänze versucht haben; es ist dieses die früheste Aeußerung seines Dranges zum Selbstschaffen. Von den mythischen Wundergeschichten anderer Musikheroen, wie sie schon als Säuglinge kläglich schrieen, wenn Jemand Cis-dur anschlug, dagegen bei Des-dur engelgleich lächelten u. s. w., meldet Schumanns Biographie freilich nichts. Sein erstes kühneres Unternehmen war, daß er im zwölften Lebensjahre den 150. Psalm für Chor und Instrumente komponirte — um so kühner, da er damals (und noch lange nachher) von der Theorie der Composition nicht das mindeste wußte. Zur Zeit seines ersten Leipziger Aufenthaltes schrieb er einige Lieder, die er an G. Wiedebein sendete. Dieser fand darin „viele Jugendsünden," aber auch „rein poetisches Gefühl und wahrhaften Geist." In Heidelberg schrieb Schumann, der auf einem Balle zu tief in die schönen Augen eines Mädchens, Namens Meta Abegg, geschaut, Variationen über die Noten a, b, e, g, g. Diese sind später als Opus 1 gedruckt — und es ist bezeichnend, daß Schumann gleich mit einem solchen Halbcurioſum in die Oeffentlichkeit trat — wie er denn später über den Namen des Städtchens Asch a, es, c, h und as, c, h) über den Namen Bach (b, a, c, h) künstliche Tonstücke schrieb — Spielereien, die musikalisch etwa den bouts rimés oder den Akrostichen der Versekunst entsprechen, — hinter denen sich aber bei Schumann glücklicher Weise ein reicher Fond von Kunst, Poesie und Laune barg. Ein hinlänglich humoristischer Streich war es, Op. 1. — die Variations sur le nom Abegg, zur Motivirung ihres Entstehens einer Comtesse Pauline Abegg zu dediciren. — Schumann durfte mit Recht voraussetzen, daß nicht jeder den gothaischen Almanach im Kopfe mit sich herumträgt, um zu wissen, daß ein Grafenhaus Abegg, und folglich auch die andedicirte Gräfin Pauline gar nicht existirt. Auch die „Papillons" (Clavierstücke Op. 2) entstanden noch in Heidelberg, in denen allerlei seltsame Poesie und Mystik herumflattert. Während an der Heilung der gelähmten Hand herumexperimentirt wurde, entschloß sich Schumann (endlich) auch seinen ordentlichen Cursus der musikalischen Composition durchzumachen. Der Unterricht bei einem Musikdirektor Kupsch dauerte nicht lange. Gründlich vollendete Schumann seine

Studien unter Heinrich Dorns Anleitung. Seine Beziehungen zu Wieck blieben nach wie vor die intimsten. An der außerordentlichen musikalischen Begabung Claras (die damals kaum über das Kindesalter hinaus war), nahm Robert den lebhaftesten, doch vorläufig nur rein künstlerischen Antheil.

Die Bekanntschaft mit Chopins ersten Compositionen, war für Schumanns künstlerische Entwickelungsgeschichte ein bedeutungsvolles Ereigniß. Mit Ludwig Schunke, einem begabten Musiker aus Stuttgart, der 1833 nach Leipzig kam, wurde ein beinahe schwärmerischer Freundschaftsbund (Vorbilder dazu mangelten in Jean Paul nicht) geschlossen. Eine musikalische Freundin fand sich an Frau Henriette Voigt, einer Schülerin Ludwig Bergers, und endlich auch eine Bekanntschaft, die Roberts Herz näher berührte, Ernestine von F. aus Asch in Böhmen. Unter solchen Verhältnissen und in einem solchen Kreise von kunstbegeisterten Freunden und Freundinnen mußte sich Schumann sehr wohl fühlen, mußte es ihm in allen Fingerspitzen zucken für seine Kunst etwas Großes und Bedeutendes zu leisten. Damals zu Ende des Jahres 1833 fand sich, wie Schumann selbst erzählt, „allabendlich und wie zufällig eine Anzahl meist jüngerer Musiker zusammen — zunächst zu geselliger Versammlung, nicht minder aber zum Austausche der Gedanken über die Kunst, die ihnen Speise und Trank des Lebens war, die Musik." Die damals allerdings nicht erfreulichen Musikzustände bewirkten, daß „eines Tages durch die jungen Brauseköpfe der Gedanke fuhr: Laßt uns nicht müssig zusehen, greift an, daß es besser werde, daß die Poesie der Kunst wieder zu Ehren komme." So stiftete Schumann im Vereine mit Friedrich Wieck, Ludwig Schunke und Julius Knorr 1834 die „neue Zeitschrift für Musik," deren Einfluß auf die musikalische Entwickelung in Deutschland nicht leicht zu hoch angeschlagen werden kann. Es wird weiterhin von ihr ausführlicher die Rede sein. Indessen componirte Schumann rüstig weiter. So Bedeutendes und Originelles schon in diese Zeit fällt (z. B. die Fis-moll-Sonate, die große, Liszt gewidmete Phantasie), Schumann mußte die Erfahrung machen, daß „der Ruf auf Zwergfüßen schleicht, während der Ruhm Sturmesflügel hat." Für den großen Haufen der Dilettanten waren seine Compositionen zu schwierig und zu unverständlich, für die Musiker von Fach zu excentrisch, von dem Gewohnten und nach Kunsttraditionen Geregelten zu sehr abweichend. Schumann gesteht naiv genug, daß die Verleger von ihm keine Notiz genommen hätten, wenn sie ihn nicht als Redakteur gefürchtet haben würden. Ein Verleger schrieb ihm ganz offen, es liege ihm an Kunst ganz und gar nichts; als Kaufmann müsse er das Publikum respektiren u. s. w. Das war wenigstens offen geredet. Einem andern Verleger zu Liebe, und wegen der Wasserscheu, die diese Herren vor dem Worte „Sonate" haben, mußte Schumann seine prächtige große Sonate in F-moll mit dem unpassenden, offenbar nur als barockes Lock-

mittel für Käufer berechneten Titel Concert sans orchestre in die Welt schicken. Es ist übrigens nicht zu läugnen, daß es in den ersten Compositionen Schumanns etwas bunt zugeht. Es war für die Klärung seines Talentes von höchster Wichtigkeit, daß ein so klassisch geschulter, kristallheller Künstlergeist, wie Felix Mendelssohn, im Jahre 1835 seinen bleibenden Aufenthalt in Leipzig nahm — zu dem Schumann, nach seinem eigenen Ausdrucke, „hinanblickte, wie zu einem hohen Gebirge" und der jeden Tag „Gedanken vorbrachte, die man gleich hätte in Gold eingraben können." Wenn Schumanns Compositionen sich fortan zu immer festerer, künstlerischer Form zu runden beginnen, wenn er es dahin gebracht, in seinen Symphonien, seinen Streich- und Klavierquartetten und vielen andern Tondichtungen Werke zu schaffen, denen volle Meisterschaft und bleibende Bedeutung für alle Zeiten zugestanden werden muß, wenn Schumann kraft dieser Werke zu den Meistern der Tonkunst zählt, so ist es gewiß, daß Mendelssohns Beispiel und Einfluß dabei sehr viel gethan hat. Ohne ihn wäre Schumann Gefahr gelaufen, seine ungemeine Begabung an lauter geistreich-originelle Curiosa zu vergeuden. Indessen hatten sich die Beziehungen zu Ernestine von F. allmälig gelockert und endlich (mit beiderseitig freundlichem Einverständnisse) völlig gelöst. Indessen war auch Clara zur Jungfrau aufgeblüht und es wäre geradezu gegen Sternenlauf und Schicksal gewesen, wenn Schumann dem liebenswürdigen, von der seltensten musikalischen Begabung verklärten Wesen seine Neigung nicht hätte zuwenden sollen. Als Clara 1836—1838 ihre erste Kunstreise durch Deutschland machte, war es, als sei sie das echte, rechte musikalische „Mädchen aus der Fremde" — die Poesie dieser zarten, edeln Erscheinung war unwiderstehlich. Clara kam, spielte und siegte. Und was spielte sie! — Sebastian Bach und Chopin, Beethoven und Henselt — sie war, wie Grillparzer in einem schönen Gedichte sagte, das harmlose Kind, das zufällig den Schlüssel gefunden, der den festverwahrten Schrein öffnete, in dem der alte Meister (Beethoven) „der Welt, des Lebens satt, seine Geister grollend eingeschlossen." Clara wurde für Schumann ein poetisches Ideal — und da sie seine Neigung erwiderte und beide ein dauerndes Bündniß wünschten, so mußte Schumann trachten, seine Existenz zu sichern. Er faßte den Plan 1838, sich und seine Zeitschrift in Wien zu fixiren. Von Fischhof (dem Musiker) und Vesque von Püttlingen mit Rath und That auf das Freundlichste unterstützt, unternahm er die nöthigen Schritte — und im Oktober 1838 saß er richtig schon zu Wien — Schönlaterngasse, Nr. 679, eine Treppe hoch. Nur zu bald mußte er die Erfahrung machen, daß Wien nicht mehr der Boden für klassische deutsche Musik sei: „Künstler (schreibt er an die Schwägerin Therese) suche ich vergebens, d. h. Künstler, die nicht allein eines oder zwei Instrumente passabel spielen, sondern ganze Menschen, die den Shakespeare und Jean Paul ver-

stehen." Dagegen lernte er zwei Dinge kennen von denen er früher „keinen Begriff" gehabt — die feine Wiener Küche und die Chöre im Kärntnerthortheater. Schon Anfang April 1839 kehrte er nach Leipzig zurück. Als er damals bei Haslinger seine hochpoetischen „Kreisleriana" veröffentlichte, erklärte der Rezensent eines Wiener Hauptblattes, sie seien, kurz und gut gesagt, weiter nichts als ein Heft Etuden.

Wenn Schumann gleichwohl (zur Verwunderung seines Biographen Wasielewsky) in seinen letzten Jahren mit Sehnsucht an Wien dachte und nicht übel Lust hatte, dort seinen Aufenthalt zu nehmen, so wird das begreifen, wer nicht blos als Tourist drei oder acht Tage im „Matschakerhof" oder „goldenen Lamm" zugebracht hat, nach Schönbrunn gefahren ist, das Leopoldstädter Theater besucht und endlich seinen Weg fortgesetzt hat, sondern wer eine Zeit lang mit den Wienern als Wiener gelebt. Es ruht ein eigenes zauberhaftes Wohlbehagen über einem solchen Leben, zu dem selbst auch der schon nach dem Süden deutende Ton in Stadt und Landschaft das Seine beiträgt. Wer diesen Zauber kennen gelernt, den zieht es immer und immer wieder nach Wien, und das Herz wird ihm höher schlagen, wenn er vom Waggon aus die Kirchen tragenden Kuppen des Kahlen- und Leopoldsberges, das breite Silberband der Donau und die weithin schauende Spitze des Stephansthurmes wieder erblickt. Für Schumann war aber nicht Wien, sondern Leipzig der rechte Ort, der seit Mendelssohns Anwesenheit entschieden das musikalische Supremat behauptete. Das Jahr 1840 bildet (wie auch Wasielewsky bemerkt) einen entscheidenden Punkt in Schumanns Leben. Die Universität Leipzig creirte ihn zum Doktor der Philosophie — Robert „hieß Magister, hieß Doktor gar" und hatte sonach einen Titel — was für Deutschland wichtig genug ist, denn für Deutschland gilt, was Immermann (in seinem Münchhausen) Semilasso von dem fabelhaften Dünkelblasenheim sagen läßt „sans titre vous n'y êtes rien" — und Dr. Robert Schumann durfte hoffen, fortan mehr zu gelten, als Robert Schumann. Am 12. September 1840 fand in der Kirche zu Schönfeld die Einsegnung der Ehe Roberts und Claras statt. Als junges Ehepaar hatten sie die Freude, von Rückert durch ein schönes Gedicht begrüßt zu werden. Sie hatten nämlich eine Auswahl Gedichte aus des Dichters „Liebesfrühling" gemeinschaftlich in Musik gesetzt. Diese Auswahl der Texte verräth die zarteste und tiefste wechselseitige Neigung und den edelsten Sinn — man kann das Heft schwerlich ohne innig gerührte Theilnahme durchblättern. Roberts Leben mit Clara verwirklichte die Anforderung, die Julian Schmidt (in seiner trefflichen Beurtheilung des Jahn'schen Mozart) an den deutschen Künstler stellt: „Nicht das Leben eines Pariser Bankiers soll das Ziel sein, das der deutsche Künstler sich in seiner Phantasie vorsteckt — er soll als Bürger leben unter Bürgern, für sich und die Seinigen schaffen. Die Kränze

des Ruhmes werden nicht geringer, wenn sie von keinem Flittergold überkleidet sind." Und Schumann schaffte mit ausdauerndem Fleiße — seine reifsten, gediegensten, schönsten Compositionen fallen in diese Zeit — insbesondere sein (zum erstenmale am 4. Dezember 1843 zu Leipzig aufgeführtes) Halboratorium, „die Peri und das Paradies." Ueber Claras Wirken wüßten wir nichts Besseres und Bezeichnenderes zu sagen, als Wasielewskys Worte: „Es ist schon mehrfach von dem stillen, in sich gekehrten Wesen Schumanns die Rede gewesen. Dieses ihn so sehr charakterisirende Wesen mußte in der inmittelst geschlossenen Ehe nur noch um so typischer werden, je weniger Schumann einerseits fortan Gelegenheit hatte in diejenige Berührung mit der Außenwelt zu treten, welche einem Einzelstehenden in gewissen Fällen durchaus nicht erspart bleibt und je mehr andererseits seine Gattin in bewundernswerther weiblicher Aufopferung alles Gewöhnliche des Daseins möglichst von ihm ferne zu halten suchte, was hemmend und störend auf seine Berufsthätigkeit hätte einwirken können oder was sie derselben vielleicht auch nicht für würdig halten mochte. So bildete sie recht eigentlich die Vermittlerin zwischen ihrem Gatten und dem praktischen Leben." Fast die einzige nach außen gerichtete persönliche Bethätigung Schumanns war seine Wirksamkeit als Lehrer: „des Pianofortespiels, der Compositionsübungen und des Partiturspieles, bei der 1843 zu Leipzig errichteten, unter Mendelsohns Leitung stehenden Musikschule." Eine Kunstreise mit seiner Ehegattin nach Petersburg und Moskau, die er 1844 unternahm, bot des Angenehmen viel — das Paar wurde überall mit großen Ehren aufgenommen. Um ganz und ungetheilt nur seinem Berufe als Componist leben zu können, legte er im Juni 1844 die Leitung der „neuen Zeitschrift" in die Hände des früheren Mitarbeiters Oswald Lorenz. Sie hatte ihre Aufgabe erfüllt: dem geistlosen Handwerksschlendrian, wie der frivolen Leichtfertigkeit hatte sie einen Damm entgegengesetzt, und einer poetisch-durchgeistigten, ernst strebenden Richtung der Kunst den Weg gebahnt. Schumann hatte nicht weiter Grund, seine glänzenden kritischen Waffen gegen Philister oder Gecken zu schwingen. Leipzigs musikalische Glanzzeit schien überdies über ihren Höhenpunkt bereits hinüber zu sein — Mendelsohn erhielt die Berufung nach Berlin — und mit ihm schied gewiß, was zum großen Theile Schumann an Leipzig gekettet. Auch er verließ Leipzig und ließ sich Ende 1844 in Dresden nieder. Damals meldete sich zum erstenmal der genius ater, der Schumanns letzte Tage trüben sollte. Ein nervöses Leiden von bedenklicher Intensivität und Hartnäckigkeit stellte sich ein. Schumann litt an Schlaflosigkeit, eine heftige Todesfurcht, ein Abscheu vor metallenen Werkzeugen bemächtigte sich seiner, Angst vergiftet zu werden u. s. w. Er wurde menschenscheu und suchte die einsamsten Spaziergänge. Eine Landwohnung bei Pirna wurde ihm verleidet, weil die Aussicht gegen den Sonnenstein (bekanntlich

eine Irrenanstalt) ging, und der Anblick dieses Gebäudes den Leidenden in große Unruhe versetzte. Im Jahre 1846 fühlte er sich endlich so weit hergestellt, daß er wieder größere Arbeiten unternehmen konnte. Eines seiner bedeutendsten Werke, die zweite Symphonie (in C-dur Op. 61), deren Skizzirung noch in die Zeit seiner Krankheit fällt, lag bald vollendet vor ihm; — eine Kunstreise in den ersten Monaten des Jahres 1847 nach Prag und Wien bot angenehme Abwechslung und Zerstreuung. In demselben Jahre nahm die Composition der Oper „Genofeva" den Tondichter völlig in Anspruch. Hier stand nun der Tonkünstler vor der entscheidenden Frage, ob er, der so tiefe Klänge aus dem Gemüthsleben seines Volkes anzuschlagen verstand, auch ein populärer Künstler werden könne. Denn das rechte Mittel populär zu werden, d. h. auf einen Zug eine große Zahl großer und kleiner Menschen als Menschenfischer im artistischen Netze zu fangen, bleibt ein für allemal eine gelungene Oper. Der Name des Componisten tönt dann gleichzeitig im feinsten Salon wie in der Pfennigschenke, Tanzcomponisten verarbeiten „beliebte Motive" zu Polkas und Françaisen, und Dilettanten fragen in Musikhandlungen eifrig nach Potpourris, in denen der neuen Oper gleichsam die glänzendsten Federn ausgerupft und für die kleinen Kinder zu einem hübschen Federball zusammengesteckt sind. Aber ein solcher Ruhm verrauscht auch bald genug. Eine „zehn Jahre alte Oper" heißt schon so viel wie eine alte schlechthin. Mit der Kirche ist es gerade umgekehrt. Da erfährt man kaum, von wem diese oder jene aufgeführte herrliche Musik ist. Dafür aber hören wir noch jetzt Messen aus dem 16. Jahrhundert mit Entzücken. Schumann wurde durch seine Genofeva nicht populär — und die Schuld lag an dem Werke selbst. Der Text war aus Tiecks in überzarten Lichtfarben gemalter Genofeva und aus dem Rembrandt'schen Gemälde, zu dem Hebbel denselben Stoff benützt hat, zusammengeflickt, dazu — undique collatis membris — gelegentlich ein bekanntes Gedicht oder ein Volkslied („wenn ich ein Vöglein wär") eingeschaltet. Es wimmelt von unglaublichen Mißgriffen und von groben Unterlassungssünden. Zu letztern ist zu rechnen, daß die Hauptsache der alten, schönen, Jedermann bekannten Sage weggelassen ist — Genofevas Leben in der wüsten Waldeinsamkeit und das unbeschreiblich rührende zufällige Zusammentreffen mit ihrem Gemahl — das für die Musik eine unvergleichliche Aufgabe gewesen wäre. Statt dessen wiederholt sich die langweilige Geschichte aus Euryanthe — Gang in's Felsenthal, beabsichtigter Mord, Rettung, Finaljubel. Der so überaus musikalische Zug bei Tieck mit Golos immer wieder auftauchendem „dicht von Felsen eingeschlossen" ist unbenützt geblieben, statt dessen singt Genofeva mit Golo ein Duett, „wenn ich ein Vöglein wär." Die Chöre singen einigemal hinter der Szene, folglich nur mit halber Wirkung — und so weiter. In der Musik aber fehlt das, was für die Oper ganz unentbehrlich ist

— lebendige sinnliche Gegenwart — starke Contraste — helle, entschiedene Farben. Statt der unmittelbar ergriffenen Sache selbst gibt Schumann hier nur sein Reflektiren darüber den lyrischen Erguß seiner durch die Situation angeregten subjektiven Empfindungen. Die feinen geistreichen Züge, von denen die Oper wimmelt, kann der gebildete Partiturleser herausfinden — dem großen Publikum ist damit nicht beizukommen — das will vom Componisten mit starker Hand gepackt sein, nicht aber selbst in dem Werke mit spitzen Fingern herumklauben. Die Genofeva-Musik hat im Ganzen einen gewissen gedrückten, fast ängstlichen Charakter und ist beinahe klein (wenn auch nicht kleinlich) zu nennen. Multiplizirte Kleinheit wird noch keine Größe. Genofeva erlebte zu Leipzig drei Aufführungen (den 25., 28. und 30. Juni 1850), dann wurde sie bei Seite gelegt.*) So blieb denn Schumann auf den Concertsaal, die Musikkammer (wo man nämlich Kammermusik macht — die Umkehrung ist entweder richtig, oder der autorisirte Ausdruck „Kammermusik" ist es nicht) und auf das Musikstübchen des Einzelnen angewiesen. Für die Kirche hat er nicht geschrieben.**) Wenn ihm auch die große Gemeinde des Opernpublikums entging — an jenen anderen, enger und enge begränzten Orten hat er allgemach eine kleinere, aber ihm treu anhängliche Gemeinde gewonnen. Gewisse Lieder, wie „an den Sonnenschein," „die Frühlingsnacht" u. a. findet man schon auf allen Pianos, und wo man Kammermusik liebt und übt, stehen Schumanns Compositionen mit in erster Reihe. Ob die kalte Aufnahme der Genofeva den Tondichter nicht sehr verstimmte, ist eine Frage, seinem Triebe zu produziren setzte dieser Nichterfolg keine Schranken. Die Schnelligkeit, mit der er besonders seit 1849 ein umfangreiches Werk nach dem andern, wie in wilder Hast, hinwirft, und ehe noch die Welt Zeit gefunden, die Musik zu Byrons „Manfred" kennen zu lernen, schon wieder mit „der Rose Pilgerfahrt" nachkömmt, und Faustmusiken, Ouverturen, Symphonien, Trios u. s. w. in Begleitung zahlloser Liederhefte, Klavierstücke u. s. w. sich drängen und eines so zu sagen auf das andere tritt, hat etwas Unheimliches. Ein Bild seines Lieblingsautors (der es von Schoppe im Titan braucht) paßt hier ganz und gar: „Das übermäßige Leuchten und Blitzen dieses Gestirnes schien einen Untergang und jüngsten Tag zu melden." Im Jahre 1850 erhielt Schumann die Berufung als städtischer Musikdirektor nach Düsseldorf. Ein großer Tondichter (z. B. Beethoven) ist nicht immer ein guter Dirigent — und umgekehrt. Schumann war keiner. Zu den Pandekten hatte er nicht das ferreum caput atque plum-

*) Eine vierte Aufführung fand am 4. Juni 1859 bei Gelegenheit der zu Leipzig abgehaltenen Tonkünstlerversammlung statt. In Weimar brachte sie Liszt auf's Theater.

**) Wenigstens ist über eine Messe, ein Requiem, die er componirt haben soll, bisher nichts Näheres bekannt.

beas nates mitgebracht — zum Dirigenten fehlte ihm das ferreum brachium und die plumbei pedes, welche stundenlange Anstrengung ertragen — es fehlte ihm die schlagfertige Gewandtheit in Wort und Blick für dringende Momente; denn der Befehlshaber in der Schlacht, der Capitän im Schiffe und der Musikdirigent hinter dem Pulte müssen in Augenblicken der Gefahr blitzschnell das Rechte herausfinden und blitzschnell anordnen, sonst geht es schlimm. Schumann selbst glaubte an seine Dirigententüchtigkeit; kurz ehe er nach Düsseldorf berufen wurde, leitete er in Dresden eine Zeit lang die Liedertafel und den Chorverein, und schrieb darüber an F. Hiller: „Die Liedertafel hat mir das Bewußtsein meiner Directionskräfte wieder gegeben, die ich in nervöser Hypochondrie ganz gebrochen glaubte." Aber er irrte: Es entstand in Düsseldorf nur zu bald Mißstimmung und im Herbst 1853 wurde das ganze Verhältniß durch Nichterneuerung des Contraktes aufgelöst. Auch diese Ereignisse mögen auf Schumanns ohnehin sehr zart empfindendes Gemüth höchst schmerzlich eingewirkt haben, obschon er nach seiner in sich gekehrten Art nicht viel darüber äußerte. Ein letzter Lichtblick war seine Reise nach Holland im November 1853, wo er und Clara „in allen Städten mit Freuden, ja mit Ehren bewillkommt wurden," wo er „mit Verwunderung sah, daß seine Musik in Holland fast heimischer ist, als im Vaterlande" und die ganze Fahrt „vom Anfang bis zum Schlusse von guten Glücksgenien begleitet war." Diese Genien sollten nur zu bald von ihm weichen! Schon im Jahre 1853 hatten sich die krankhaften Symptome wieder gezeigt, zu Anfang 1854 traten sie plötzlich mit Heftigkeit auf — Schumann glaubte Töne, ja endlich ganze Tonstücke zu hören — Geisterstimmen wurden laut — und es ist rührend und charakteristisch zugleich, daß der Kranke unter diesen seine verewigten Freunde Franz Schubert und Mendelssohn zu erkennen glaubte, mitten in der Nacht stand er auf, um „ein Thema, das sie ihm gesendet", aufzuschreiben. In helleren Momenten erkannte er seinen Zustand und verlangte selbst in eine Heilanstalt gebracht zu werden. Ziehen wir einen Vorhang vor das düstere Gemälde! Erst der Tod war es, der am 29. Juli 1856 diesen Leiden ein Ende machte. Ferdinand Hiller hat dem Geschiedenen schöne, herzliche Worte nachgerufen: „Du beherrschtest mit einem goldenen Scepter eine herrlich tönende Welt und wirktest darin mit Kraft und Freiheit. Und viele der Besten schlossen sich Dir an, gaben sich Dir hin, begeisterten Dich durch ihre Begeisterung und lohnten Dir durch tiefste Neigung. Und welch eine Liebe schmückte Dein Leben. Ein Weib, angethan mit der Strahlenkrone des Genius, stand Dir zur Seite und Du warst ihr, wie der Tochter der Vater und wie der Braut der Bräutigam und wie dem Jünger der Meister, und wie dem Gläubigen der Heilige. Und als sie nicht mehr an Deiner Seite sein und von Deinen Wegen jedes Steinchen entfernen durfte, da fühltest Du mitten in Träumen und

Leiden aus der Ferne ihre schützende Hand und als der Engel des Todes Mitleiden mit Dir hatte und sich Deiner geängstigten Seele nahte, um ihr wieder zu Licht und zu Freiheit zu verhelfen, da begegnete in den letzten Stunden Dein Blick dem ihren, und liebeverklärt zog Dein müder Geist von hinnen!" So und noch mehr zu Herzen Dringendes hat Hiller gesprochen. Wir aber dürfen Schumann trotz seines traurigen Erdengeschickes dennoch glücklich preisen. Er hat die Aufgabe seines Lebens rein und schön vollendet; das Bild eines echt deutschen Künstlers hat er uns als Andenken zurückgelassen, ein Bild voll schlichten Biedersinnes, voll reichsten Geisteslebens, allem Unedlen fremd, jedem Edelsten verwandt — und wenn das deutsche Volk seine größten Tondichter nennen wird, so wird es Schumanns Namen mit nennen, und im großen Pantheon steht er neben den befreundeten Geistern, deren Stimmen er noch in seiner letzten Krankheit zu hören glaubte, neben Franz Schubert und Felix Mendelssohn-Bartholdy!

II.

Man kann die musikalische Kritik in Deutschland in drei scharf von einander geschiedene Entwickelungsperioden eintheilen, — in die musikalisch-technische, in die poetisirende und die philosophisch-wissenschaftliche.

Die allgemeine Leipziger Musikzeitung, die „Cäcilia" u. a. gehörten der ersten, die „Neue Zeitschrift für Musik" gehörte, so lange sie das Organ Schumanns und seiner gleichgesinnten Freunde war, der zweiten Richtung an, die dritte Richtung kündigte sich durch ein höchst tüchtiges Buch — Hauptmanns Harmonik und Metrik — an, hat in Wagners, freilich von kalter, klarer Spekulation weit entfernten, in fieberisch-leidenschaftlicher Erregung geschriebenen Büchern eine ganz eigenthümliche Färbung erhalten, und macht sich in den kritischen Arbeiten Brendels und seiner Mitarbeiter entschieden geltend — überall mehr oder minder die Hegel'sche Schulsprache sprechend, und von den Grundsätzen der genannten Schule geleitet. Die erste Richtung hatte kaum eine Idee, daß die musikalische Kritik etwas Anderes zu thun habe oder überhaupt etwas Anderes könne, als mit dem Lehrbuche der Harmonik und des Generalbasses in der Hand nach Donatschnitzern herumspüren, Takte zählen, unsingbare Intervalle in Ungnaden vermerken u. s. w. Es ist ein ganz außerordentliches Wagestück, ein Flug in unbekannte Regionen, wenn einmal der poetische Gehalt irgend eines Tonstückes erwähnt, oder gar ein schüchterner Versuch gemacht wird, darauf näher einzugehen. War eine solche Kritik, deren erste und wichtigste Frage dahin zielte, ob keine verbotenen Octaven- und Quintenfortschreitungen da sind, jedenfalls eine so einseitige, wie es z. B. eine Kritik wäre, die an den Göthe'schen Gedichten nur die grammatikalisch richtige Construction, das Metrum, die Reinheit der Reime u. dgl. untersuchen würde, so hat eine solche Beschränkung auf

das rein Commensurable der Tonkunst jene kritische Richtung doch vor jener unleidlichen, geistreich thuenden bilder- und vergleichungsseligen Ausdeutelei bewahrt, welche z. B. in dem Lenz'schen Buche Beethoven et ses trois styles ganz unglaubliche Verkehrtheiten und Geschmacklosigkeiten hervorgerufen hat, wo man das Adagio der Cis-moll-Sonate als tomba dei Scipioni und das große B-dur-Trio gar als den „farnesischen Stier der Musik" bezeichnet findet. — Der Standpunkt, die Faktur musikalischer Compositionen nach fest geregelten Grundsätzen und Schulregeln zu prüfen, ist ohne Zweifel ein sehr wohl berechtigter, gar nicht außer Acht zu lassender — und wenn er neuerlich dennoch vielfach ganz außer Acht gelassen worden, so hat sich diese Vernachlässigung bitter genug gerächt. Wo er aber der alleinherrschende sein will, den Zweck aller Musik nur in einem schulrichtigen Combiniren von Tonverhältnissen sucht, und die Trefflichkeit eines Tonwerkes nach dieser seiner Schulrichtigkeit bemißt: da setzt sich freilich ein engherziges, geistloses, pedantisches Schulmeisterthum auf den Thron. Daß einem jungen Brausekopf, wie Schumann damals war, ein solches Regiment des Schulbakels nicht sehr gefallen konnte, ist natürlich — die Poesie strömte ihm zu allen Fingerspitzen heraus, und sein Busen, „von tausend Welten trächtig", pochte zu heftig, um in der dumpfigen Luft der Schulstube leicht und frei Athem holen zu können. Dies allein macht erklärlich, wenn Schumann mit seinem tief eingeborenen Sinne für musikalische Gesetzmäßigkeit, dennoch (wie sein Biograph Wasielewsky erzählt) anfänglich gegen das trockene Studium des Generalbasses und der Harmonielehre großen Widerwillen empfand.*) Seine kritische Richtung ist, im vollen Gegensatze zu jener trockenen Anatomie, deren „grobes Skalpell" freilich die Spur des Geistes zu finden nicht im Stande war — die poetisch-phantastische, von der sich schon in Callot-Hoffmann sehr starke Anklänge finden. Freilich suchte Schumann sich von dem unheimlich Fratzenhaften, mysteriös Ueberschwänglichen fern zu halten, das aus den musikalischen Aufsätzen Hoffmanns nur zu oft herausgrinst, und basirte seine Aussprüche gerne auf positiv Festzustellendes — auf die harmonische, rhythmische Construction,

*) Gibt man sich die Mühe, die Kritiken der neuen Zeitschrift für Musik durchzugehen, so wird man finden, daß die Herren ganz tüchtige Quinten- und Octavenjäger vor dem Herrn waren. Sogar in der Beurtheilung der Mendelssohn'schen Sonate Op. 6 (n. Z. f. M. 1835) kann es Schumann nicht schenken, daß in einem Takte, der „einen sehr reizenden Pedaleffekt enthält," etwas vorkömmt, das ihm „auffällt," er „will aber nicht sagen was, um zum Durchstudiren anzureizen." Dieses „etwas" ist nun eine Octavenfortschreitung und es ist spaßhaft zu sehen, wie sich Schumann, der den verehrten Felix nicht schulmeistern mag, und doch nichts auf sein musikalisches Gewissen laden will, schlau aus der Schlinge zieht. Nur für Chopin hat er reiche Indulgenzen und Ablässe in der Tasche und predigt — etwas inconsequenter Weise — bei Gelegenheit der Mazureks Op. 30 (ges. Schriften III. 35) eifrig genug gegen das Quintenverbot.

den Bau der Tonstücke u. s. w., so daß seine Kritiken alle auf festem Boden fußen. Schumann ist als kritischer Schriftsteller ungefähr denselben Weg gegangen, wie als Musiker, aus dem unklaren Drange einer Ueberfülle, die Alles und Jedes umfassen möchte, zu maßvoller Beschränkung und klarer Verständigkeit. Anfänglich läßt er allerlei phantastische Gesellen in seinem Namen sprechen, denen man es als phantastischen Gesellen nicht übel nimmt, wenn sie ein wenig über die Schnur hauen. Sein „Florestan" und „Eusebius" sind ganz offenbar dem bekannten Zwillingspaare Wult und Walt aus Jean Paul's „Flegeljahren" nachgebildet. Florestan vertritt den scharfen Humor, den Feuergeist, der nach Umständen mit dem Schwerte oder auch mit dem Stocke dareinschlägt — Eusebius den schwärmerisch zarten Dichter, der alles mit weicher Hand anfaßt. Neben ihnen treten, in minder scharf gezeichneten Zügen, noch andere „Davidsbündler" auf — insbesondere der Meister „Raro", der fast nur dazu da ist, das letzte Wort zu sprechen und zu vermitteln, wenn Florestan und Eusebius sich über irgend etwas durchaus nicht zu einigen im Stande sind. Die Atmosphäre, in welcher sich diese Phantasiegeschöpfe Schumanns bewegen, ist der nicht minder phantastische „Davidsbund."

Warum Schumann für seine ideale Künstlerrepublik gerade den Namen „Davidsbund" gewählt, ist nicht schwer einzusehen. David, der Harfenspieler und Besieger des größten Philisters, sollte der Schutzpatron des musikalischen und die Musikphilister*) bekämpfenden Bundes sein. Vielleicht liegt auch noch eine Anspielung auf das Freundschaftsband zwischen David und Jonathan darin; denn wirklich figurirt unter den Davidsbündlern ein Jonathan — unter dem vielleicht der zärtlich geliebte, tief betrauerte Louis Schunke gemeint ist. Man kann in dieser seltsam humoristischen Davidsbündelei wohl nichts Anderes erblicken, als das Streben, sich aus der gemeinen Wirklichkeit in eine Art idealer, von den Bedingungen und den Conflicten des Alltaglebens freier Welt zu flüchten — äußerlich mögen Hoffmanns Serapionsbrüder das Vorbild abgegeben haben. In dieser Davidsbündlerrepublik spiegeln sich die realen Leipziger Musikzustände jener Zeit wie in einer seltsamen Phantasmagorie ab; die Persönlichkeiten des Leipziger Kreises von Musikern erscheinen unter fremden Namen und die wohlbekannten Gesichter nehmen sich in der sonderbaren Beleuchtung selbst ganz sonderbar aus. So Schumann selbst, bald als Florestan, bald als Eusebius, Clara Wieck bald als Chiara (abermals eine Hoffmann'sche Reminiscenz), bald als Zilia (Abkürzung von Cäcilia?), Felix Mendelssohn, mit einer etwas gesuchten und schwerfälligen Anspielung auf den Namen der Amsterdamer Felix Meritis als Meritis u. s. w. Uebrigens steckt unter den phantastischen Son-

*) Einmal ist ausdrücklich von den „Goliathen" die Rede, S. II. 3.

derbarkeiten der ersten Periode ein Fond sehr gesunder, treffender, tiefgreifender Ansichten, und man kann aus den hingeworfenen Sätzen und den Ansichten, die ihnen zu Grunde gelegt sind, recht gut eine Aesthetik der Musik zusammensuchen. Dieses scheinbar regellos und willkürlich abprasselnde Feuerwerk des Humors wirft oft ein helles Licht auf gar Manches, was die mühsamen Gelehrten mit ihren Studierlampen vergebens gesucht haben. Diese Kunstphilosophie in seltsam barocker Form ist eben auch nur Opposition gegen die breitspurige Langweiligkeit der damals accreditirten Musikzeitungen. Es muß einen drolligen Eindruck gemacht haben, als Schumann den überschwänglichen Aufsatz „Ein Werk II.“*), in der allgemeinen Musikzeitung (Jahrgang 1833 N. 49) erscheinen ließ. Recensionen in so kurioser Fassung, wie z. B. über die Studien von Hummel, hat wohl kein Mensch früher geschrieben. Erst streichelt Eusebius, dann schlägt Florestan mit Fäusten darein und Meister Raro vermittelt. Nicht minder sonderbar originell war der Einfall Stereotyprecensionen ein für allemal zu schreiben, und neu auftauchende Werke dann nur kurz in diese oder jene Kategorie zu verweisen, der Einfall, eine Reihe Tanzcompositionen in eine Art Novelle („Bericht über den letzten kunsthistorischen Ball u. s. w.“) einzuflechten und bei dieser Gelegenheit zu recensiren, oder eine ganze Reihe Musikstücke durch den Portius'schen Psychometer recensiren zu lassen u. s. w. Manche von diesen Inventionen gehen doch fast über das Zulässige hinaus. Ein guter Theil der Schuld fällt hier freilich auf Jean Paul, der für Schumann der Lieblingsautor blieb, und dessen schriftstellerische Seitensprünge und Zuchtlosigkeiten Schumann zu manchen ähnlichen verleiteten — wie denn selbst die nichts weniger als musterhafte Schreibart des großen Humoristen aus den Aufsätzen Schumanns oft stark herausklingt. Am maßlosesten wird dieser Ton in den „Schwärmbriefen“ angeschlagen, denen ihre Ueberschrift zu einer Art Entschuldigung dienen soll. Jean Paul läßt im Titan seinen Schoppe sehr gut bemerken, daß so wie die Kinder manches selbst kindisch, so die Narren selbst manches närrisch finden — und man könnte beisetzen, daß Schwärmern selbst manches schwärmerisch vorkömmt. Wie das aussehen muß, kann man sich freilich vorstellen. Aber eine Probe des hinter all' dem Sonderbarthuen verborgenen Gehaltes und Geistes ist es ohne Zweifel, daß man diese Aufsätze mit dem regsten Antheil lesen kann, auch ohne von den recensirten Musikwerken etwas zu kennen. Denn die Aufsätze haben selbstständigen Werth — es wird an der zufälligen, einzelnen Composition eine Fülle allgemeingiltiger Aussprüche, feiner Erfahrungssätze u. s. w.

*) Er ist in den gesammelten Schriften, Band I. S. 3, wieder abgedruckt, feiert in sehr excentrischer Weise Chopin und führt die Gestalten des Florestan, Eusebius u. s. w. zum erstenmal und zwar in hinlänglich toller Weise ein.

entwickelt. Neben diesen vortrefflichen allgemeinen Ansichten über Musik, die sie enthalten, ist es der wahrhaft sittliche Ernst, womit der Verfasser die Kunst behandelt, der unbedingt für ihn einnehmen muß. Der „Sturm und Drang" (wie Schumann scherzweise die Zeit seiner ersten Leistungen als Schriftsteller und Componist zu nennen pflegte) klärte sich zu einem hellen, alles scharf und klar beleuchtenden Tage ab. Von Jahrgang zu Jahrgang der „Neuen Zeitschrift für Musik" wird die Haltung der kritischen Aufsätze Schumanns fester, nüchterner — die Jean-Paulismen verlieren sich allmälig, — die Masken Florestan, Eusebius u. s. w. reden immer seltener und seltener, und verstummen endlich ganz — höchstens wird, wenn irgend eine humoristische Rakete aufschnurren soll (meist um zugleich zu leuchten und zu zünden), beigesetzt: Florestan habe gemeint u. s. w. Aber die kritischen Aufsätze werden nie und nirgends zu trockenen Abhandlungen — ein unerhörter Reichthum geistreicher Einfälle drängt sich Blitz auf Blitz, und eine außerordentliche Zierlichkeit und schöne Rundung der Form, eine ungemein anmuthige Gewandtheit der Rede läßt diese Kritiken als wahre kleine Kunstwerke erscheinen. Es ist noch immer das poetische Element, das in allen geistigen Schöpfungen Schumanns unaustilgbar lebte, was jede Zeile von seiner Hand so überaus anregend erscheinen läßt. Um übrigens den großen Unterschied des Tones zu Anfang und zu Ende seiner Laufbahn zu empfinden, halte man nur die Sätze in dem „Denk- und Dichtbüchlein" im ersten Bande der gesammelten Schriften mit den „musikalischen Haus- und Lebensregeln" zusammen, welche den vierten Band schließen. Jene sind völlige Jean Paul'sche Streckverse, jede ausgesprochene Reflexion oder musikalische Regel ist in einen bunten Bilderbogen eingewickelt, aus dem man sie erst herauswickeln muß, was nicht immer eine ganz leichte Aufgabe ist. — Die gelehrten Anspielungen (auch à la Jean Paul) sind zuweilen sehr gewaltsam herbeigezogen und ziemlich unverständlich, wie z. B. wenn von den Recensenten gesagt wird, daß sie „gleich den Athenienern Krieg durch Schafe ankündigen" u. dgl. mehr. Die Hausregeln dagegen sind goldklare und goldeswerthe Erfahrungssätze, ganz einfach ausgesprochen — während dort neben dem treffenden Gedanken auch noch mit der Einkleidung kokettirt wird, nicht selten zum Nachtheile beider. — Schumann hat seine Schriftstellerlaufbahn schon 1843 abgeschlossen, also zur Zeit, wo auch sein Talent als Tonsetzer in der geklärtesten, formell und dem Inhalte nach vollendetsten Entfaltung stand. Ob er sich nicht auch als Schriftsteller späterhin so vergrämt, vergrübelt und verdüstert hätte, wie es bei ihm als Componisten der Fall war, ist eine Frage, die man mit gutem Gewissen bejahen kann. Die Art, wie er in dieser letzten Zeit einmal für den jungen Brahms das Wort nahm (der bis jetzt denn doch noch nichts geleistet hat, was der Proklamation als „Kunstmessias" entspräche), hat schon etwas, das mit seiner krankhaft exal-

tirten Bewunderung, die er damals für die Dichterin Elisabeth Kuhlmann faßte, wohl so ziemlich auf ein Blatt gehört.

Wie uns die einzelnen Aufsätze Schumanns nun gesammelt und in chronologischer Reihenfolge geordnet in vier Bänden vorliegen, haben wir an ihnen ein unschätzbares geistiges Besitzthum. Junge Musiker sollten sie (und neben ihnen Otto Jahns wahrhaft klassische Biographie Mozarts) zu ihrer täglichen Lektüre machen. Neben den klaren, ruhigen, wissenschaftlichen Kritiken Jahns, die die außerordentlich schwere Aufgabe lösen, den geistigen Gehalt eines Tonwerkes anschaulich zu machen, auch wenn man es unmittelbar gar nicht kennt, und neben den mehr einzeln, nach Gelegenheit des Lehrzweckes hingeworfenen Bemerkungen Marx', sind auch Schumanns Aufsätze kritische Arbeiten ersten Ranges. Was ihnen an Tiefe, an Zurückführung auf allgemeine, letzte Gründe — was ihnen an eigentlich kunstphilosophischer Haltung abgeht, ersetzen sie reichlich durch den scharfen klaren Blick des Künstlers, oder bestimmter des Musikers, der das Rechte überall wie von selbst trifft. Wenn daher seine Aussprüche (wie Wasielewsky ihnen vorwirft) allerdings meist auf die bloße Behauptung, es sei so oder so, hinauslaufen, so sind sie darum doch keine Machtsprüche subjektiven Geschmackes — man würde zuverlässig in letzter Instanz das allgemein giltige Prinzip finden, aus dem sie fließen. Es ist bezeichnend, daß Schumann gerade, wo er einmal allgemein ästhetisiren will, minder glücklich ist, so gehört z. B. seine kleine Abhandlung „über das Komische in der Musik" zu seinen allerschwächsten Arbeiten. Welch ein reicher Stoff und wie oberflächlich behandelt! Schumann begnügt sich fast nur Notenbeispiele aus Beethovens Symphonien zu bringen — mit beigefügten, theilweise sehr schiefen Bemerkungen. Dagegen ist seine Kritik „muthmaßlich corrumpirter Stellen in classischen Werken" durchaus trefflich, denn hier hatte nicht der Kunstphilosoph, sondern der selbstschaffende Musiker darein zu reden.

Schumanns reicher Geist und anregendes Wesen hat übrigens auch auf die übrigen Mitarbeiter seiner Zeitschrift sehr wesentlich eingewirkt — sie stimmten, so gut sie konnten, in den von ihm angeschlagenen Ton ein. Freilich standen die Manieren des „Sturmes und Dranges" nicht jedem eben ganz gut an. Blättert man die Jahrgänge 1834 bis 1836 durch, so möchte man mitunter lächelnd der Xenie gedenken:

„Wie sie die Glieder verdrehn, die Armen! Aber nach dieser
Pfeife zu tanzen, es ist auch, beim Apollo, kein Spaß!"

Manches macht einen unwiderstehlich komischen (freilich so nicht beabsichtigten Eindruck), z. B. die wunderlichen Deutschthümeleien Gottschall Wedels (Wilhelms von Waldbrühl), der statt Choral durchaus „Laise", statt Fuge „Tonrung", statt Trio „Gedreie", statt Oratorium „Allhend" gesagt wissen

wollte. Im Ganzen war es aber doch ein Verein sehr respektabler Kräfte, der, von Schumann geleitet, hier in bestimmt ausgesprochener Tendenz zusammenwirkte. Schumann setzte etwas darein, seine Zeitschrift als eine strenge, hohe Anforderungen stellende angesehen zu wissen. „Das Zeitalter der gegenseitigen Komplimente geht nach und nach zu Grabe — wir gestehen, daß wir zu seiner Neubelebung nicht beitragen wollen. Wer das Schlimme einer Sache nicht anzugreifen sich getraut, vertheidigt das Gute nur halb" — heißt es in den, den Jahrgang 1835 einleitenden Worten. Aber wohlthuend ist es zu finden, wie überall eine wahrhaft edle Bildung das Wort führt, auch da, wo polemisirt wird. Der Tadel wird, so lange sich der zu Tadelnde nur nicht an der Würde der Kunst versündigt, zwar entschieden und rückhaltlos, aber doch fast durchgehends mit einer Art milder Heiterkeit ausgesprochen — denn, heißt es, man müsse billig sein, die „Natur würde zerbersten, wenn sie lauter Beethoven hervorbringen sollte." Gegen musikalische Kleinmeister wie Herz, Czerny, Bertini u. a. wird meist mit der Waffe einer überaus ergötzlichen Ironie gekämpft. Schumann wird nur dann heftig und bitter, wenn er das, was er mit Recht hoch und heilig hält, antasten oder wenn er die Kunst zur Dienerin persönlicher Eitelkeit oder persönlicher Ruhmsucht herabwürdigen, kurz wenn er die hohe Würde der Kunst gefährdet sieht. Die Recension über L. Schuberts Souvenir à Beethoven ist eine Probe, noch mehr aber die heftige Philippika gegen Meyerbeers Hugenotten — vielleicht das einzige Beispiel, wo Schumann in seinem Eifer die Gränzen der Mäßigung überschreitet. Er sagt, oder vielmehr er läßt Florestan „mit gegen die Oper geballter Faust" sagen, „er rechne von den Hugenotten an Meyerbeer geradewegs zu Franconi's Leuten u. s. w., alles sei gemacht, alles Schein und Heuchelei." In diesen Worten liegt auch die Erklärung der äußersten Verstimmung Schumanns. Wie sich Schumann einen Künstler denkt, das hat er an vielen Orten, jedoch nur gelegenheitlich und in zerstreuten Zügen ausgesprochen. Nimmt man sich die Mühe, sich aus diesen Zügen das ganze Bild zusammenzusuchen, so wird man endlich eine geistig wie sittlich höchst achtbare Gestalt entstehen sehen. Der Grundzug aber ist: unbedingte Hingabe der eigenen Person, der persönlichen Interessen an die Kunst, eine vollständige Selbstverläugnung um der Kunst willen. Nun erwäge man, was Schumann für oder vielmehr gegen Meyerbeer fühlen mußte, dessen künstlerisches Glaubensbekenntniß jenen Anforderungen diametral entgegengesetzt ist. Und eben deswegen begrüßte Schumann die ersten Produktionen Berlioz' — „der mit Heldenstimme Aufstand predigt," insbesondere die „Episode de la vie d'un artiste" mit einer aufrichtigen Begeisterung, die aber eben so (doch nach der entgegengesetzten Seite hin) über das rechte Ziel hinausging. Zwar meinte er, es kommen in der Symphonie Stellen vor, die man so wenig je schön finden möge, als etwa Bucklige

oder Verrückte für Apolle oder Kante an Schönheit und Verstand ausgeben — aber er spricht gleichwohl, auf Berlioz' Vornamen „Hektor" anspielend, die große (nicht erfüllte) Prophezeiung aus: „Er werde zum Widerspiele des trojanischen Hektor die alte Zeit hinter sich herziehen als Gefangene —". In Chopin, dem „seltenen Stern in später Nachtstunde, von dem man nicht weiß, wohin seine Bahn führt," und in Berlioz erblickte er kühne Geister — berufen der Kunst ganz neue Bahnen zu brechen — und sprach seine Sympathie für sie mit rückhaltloser Wärme aus. Von Zeitgenossen wurden mit und neben diesen vorzugsweise Mendelssohn, Bennett-Sterndale, Henselt, Stephen Heller, Clara Wieck gefeiert. — Den „stilleren Siegen Mendelssohns," sah Schumann „mit Freuden zu." Mendelssohn wurde als die gebildetste Kunstnatur unserer Tage bezeichnet, in allen Gattungen, im Kirchenstyl, wie im Concertstyl, im Chor, wie im Lied gleich eigenthümlich und meisterhaft wirkend, ihm gebühre die Palme unter den Zeitgenossen, die ihm nur, wenn er noch lebte, Franz Schubert nicht streitig gemacht — denn alles Eigenthümliche besteht neben einander — aber als unter allen der Würdigste hätte überreichen müssen. — Von den Meistern der eben abgeschlossenen Periode ist natürlich Beethoven derjenige, dessen volle Bedeutung ganz erfaßt, und zwar hier zum erstenmale ganz erfaßt wird, ohne irgend, wie etwa Griepenkerl in der bekannten Novelle, in Schwulst und Rodomontaden zu verfallen.

Die feingreifende Sicherheit, mit der es Schumann verstand, immer gerade so viel hervorzuheben, als eben recht ist, und die Aufrichtigkeit und Reinheit einer Begeisterung, die nicht nöthig hatte, sich an sich selbst zu erhitzen, lassen den Beethovencultus, der aus Schumanns Schriften aller Ecken und Enden herausblickt, in einem durchaus edeln Lichte erscheinen. Der Ton, der hier angeschlagen wird, hat weder mit den Opiumvisionen Ortlepps etwas gemein, noch mit dem rationalistischen Nicolaismus, der in Oulibischeffs neuestem Buche seine aus Türks Anleitung zum Generalbaßspielen geschöpfte Weisheit auskramt. Fast schwärmerisch ist Schumanns Vorliebe für Franz Schubert. Es gab für Schumann, wie er selbst erzählt, eine Zeit, wo er nur ungern über Schubert sprechen, nur Nächtens den Bäumen und Sternen von ihm hat vorerzählen mögen. — „Was Schubert anschaut mit dem Auge, berührt mit der Hand, verwandelt sich zu Musik, aus Steinen, die er hinwirft, springen, wie bei Deukalion und Pyrrha, lebendige Menschengestalten — er war der höchste nach Beethoven, der, Todfeind aller Philisterei, Musik im höchsten Sinne des Wortes ausübte." Doch ist ihm „Schubert, an Beethoven gehalten, ein Mädchencharakter, bei weitem geschwätziger, weicher und breiter." Daß Schumann endlich neben seinem Beethovencultus auch einen gleich eifrigen Cultus für Sebastian Bach trieb, könnte nur jene befremden, die in dem Leipziger Cantor eben nur einen Cantor sehen, der

in seinem engen Stübchen allerlei kuriose Kunststücke schnitzelte. Göthe läßt seinen Werther sagen: „Er könne sich, in eine Nußschale eingesperrt, der Herrscher eines unermeßlichen Reiches dünken.“ Sebastian Bach war wirklich, in eine Nußschale, nämlich seine engen, kleinbürgerlichen Verhältnisse eingesperrt, der Herrscher eines unermeßlichen Reiches, er war zugleich ein beinahe phantastischer und doch auch ein tiefsinnig grübelnder Tonpoet, unter dessen Hand auch die sprödeste Tonform sich wundersam fügte und zur lebendigen Tongestalt belebte. Hier liegt aber die geistige Verwandtschaft mit Schumann offen vor Augen. Daher ist ihm denn auch Bach ein Mann, „der millionenmal mehr gewußt, als wir vermuthen — nur aus ihm wäre vor allen immer von neuem zu schöpfen — er ist einer der größten Schöpfer aller Zeiten, — man muß seine Musik in Händen haben, studiren möglichst, und er bleibt unergründlich, wie vorher — man wird mit ihm niemals fertig, er wird immer tiefer, je mehr man ihn hört.“ Sehr wohlthuend ist es zu sehen, mit wie warmer Liebe Schumann Mozarts gedenkt, wenn er je auf ihn zu sprechen kömmt — was freilich selten geschieht, denn Schumann hatte den ganz richtigen Grundsatz, daß sich über das rein Schöne, das ideale Schöne eigentlich gar nichts sagen lasse, desto mehr aber über das Schöne in seiner Fassung als Tragisches, als Komisches u. s. w. Daher er denn auch mit sehr richtiger Einsicht den Lehrern zuruft: „Gebt Beethoven den Jüngeren nicht zu früh in die Hände, tränkt und stärkt sie mit dem frischen, lebensreichen Mozart!“ Schumann läßt sich nicht einfallen, dem Musikfürsten Wolfgang Amadeus das Diadem vom Kopfe reißen zu wollen — und man muß dies um so höher anschlagen, als gerade die Vertreter der wirklich bedeutenden Richtungen der modernen Musik davon nicht freizusprechen sind. Wie man es eine Zeitlang liebte, die alten florentiner, sienenser, umbrischen u. s. w. Maler bis zur Unbilligkeit auf Kosten Raphaels zu erheben, zum Theile deswegen, weil man eine Zeit lang Raphael bis zur Unbilligkeit auf Kosten jener Meister vergöttert hatte, so fing man an, Mozart herabzusetzen, weil seine eifrigen Anhänger (allerdings oft klägliche Pedanten, die diesen einzigen Genius zu würdigen eigentlich gar nicht befähigt waren) um seinetwillen Bach in die Rumpelkammer geworfen, und sich Beethoven mit „Stecken und Heugabeln“ in den Weg stellten. Schumann war viel zu sehr echter Musiker, um Mozart nicht gebührend zu würdigen. Diese Eigenschaft eines echten Musikers war es auch, die ihn besonders den Werken Berlioz' gegenüber in einen wunderlichen Conflict mit sich selbst brachte. Seine Aussprüche über den extravaganten Franzosen klingen bald höchst günstig, bald scharf tadelnd, es läßt beinahe wie Inconsequenz und Mangel festen Urtheils, und doch ist es nur die Folge der wechselnden Eindrücke, die der phantasievolle Poet Schumann oder der Musiker Schumann von den Tonwerken empfing, in denen sich die höchsten Intentionen in mitunter sehr wü-

ster Form aussprechen. Uebrigens hatte Schumann den Grundsatz, daß man einem wirklichen Genie selbst Extravaganzen zu Gute halten müsse, „dem Demant verzeiht man seine Spitzen, es ist sehr kostbar sie abzurunden." Freilich könnte man ihm entgegenhalten, daß (um in seinem Gleichniß zu bleiben) der kostbarste aller Diamanten, der Koh-i-nur, durch den Schliff zwar an Karaten etwas verloren, aber an Glanz unendlich gewonnen hat. Aber so tolerant Schumann für jene scharfen Spitzen ist, er verlangte vom Musiker, er solle ein Mensch sein, der nach dem Shakespear'schen Ausspruche „Musik hat", in sich selbst, er solle ein „Gesangmensch" sein, man soll zu ihm nicht sagen dürfen: „dir fehlt das musikalische Ohr;" denn „was die Finger schaffen, ist Machwerk, was aber innen erklungen, das spricht zu Allen wieder." — Unzweifelhaft wird aber ein solcher Gesangmensch voll innerer Musik auch seine äußerliche von allem willkürlich Ausschweifenden frei zu halten wissen. Mozart steht wieder obenan. Schumann mußte bei solcher Forderung den Werth und die Bedeutung einer fließenden, klaren, schön geregelten Melodik sehr wohl zu schätzen wissen: „Es ist," meint er, „mit der Musik wie mit dem Schachspiel — die Königin (Melodie) hat die höchste Gewalt, aber den Ausschlag gibt immer der König (Harmonie)." Er dringt daher auch auf markige, gesunde, wohl und kräftig klingende Harmonien, auf Satzreinheit. Diese bestand für ihn freilich weniger in dem, was etwa bei Marpurg, Türk, Gottfried Weber u. a. mit einem Mosaischen comedebis als rein bezeichnet erscheint, als in dem, was das Ohr (ihm die höchste Instanz über das Zulässige oder Unzulässige) billigt. Er ruft den Schultheoretikern zu: „Es könnte eine Zeit kommen, wo man den von euch schon als demagogisch verschrienen Grundsatz: was schön klingt, ist nicht falsch, positiv in den verwandeln würde: alles, was nicht schön klingt, ist falsch. Und wehe dann eueren Canons und namentlich den Krebsförmigen!" Der Unterschied zwischen den drei Epochen der musikalischen Kritik zeigt sich in diesem Punkte besonders deutlich. Die erste hielt sich an die geschriebene Schulregel, aus keinem bessern Grunde, als weil sie eine geschriebene Schulregel ist, und weil der Herr Lehrer es gesagt. Die zweite (deren Repräsentant eben Schumann ist) verachtet die Schulregel, „wie kommen wir dazu, uns von vorigen Jahrhunderten Vorschriften geben zu lassen," sie rückt Alles in's subjektive Wohlgefallen, in subjektive Anregung — erlaubt ist, was gefällt. Die dritte sucht den Grund des Wohlgefallens oder Mißfallens wissenschaftlich festzustellen. — Auf gediegene Durchführung hielt Schumann sehr viel, „die Durchführung in der Mitte des Stückes bis zum Rückgange, ist die Partie, wo sich der Meister am sichersten erprobt" — man erkennt „an den Bässen seine Leute" und, so wie sich „der seichteste Kopf hinter eine Fuge verstecken kann," so sind doch andererseits „Fugen nur der größten Meister Sache." Ueber contrapunktische Künsteleien, die weiter nichts Anderes sind, bricht Schu-

mann den Stab; er meint, daß sie „nicht mehr Werth haben, als jene vor Jahrhunderten einmal gebräuchlichen Gedichte, die auf dem Papier irgend eine Figur, ein Kreuz, einen Altar u. dgl. darstellen mußten.“ Eben so werthlos ist ihm bloßes Virtuosenthum. Den Künstlern, die „ihre Kunst an ihr Instrument hängen,“ prophezeiht er das endliche Loos einer „altgewordenen Schönen“ — „die Zeiten, wo man über eine zuckerige Figur, einen schmachtenden Vorhalt, einen Es-dur-Läufer über die Klaviatur weg in Staunen gerieth, sind vorbei, jetzt will man Gedanken, inneren Zusammenhang, poetische Ganzheit, alles in frischer Phantasie gebadet, das Andere flackert einen Augenblick auf und vergeht,“ und einmal sagt er gar (oder vielmehr Florestan) „einen Virtuosen, der nicht acht Finger verlieren könne, um mit den zwei übrigen zur Noth seine Compositionen aufzuschreiben, halte er keinen Schuß Pulver werth.“ Bloße Salonmusik, „kalt und süß wie das Eis, das dazu genossen wird,“ haßt er bitter: „Junge Künstler, hütet euch vor allen Gräfinnen und Baronessen, die Compositionen dedicirt haben wollen!“ — und Thalberg, der beste aller Salonkomponisten, ist doch nur „eine Comteß mit einer Männernase.“ Aus Italien, meint er, kömmt „nur noch Schmetterlingsstaub herüber,“ und die Bildung, die sich der Musiker aus Paris holt, ist ihm polirte Frivolität — „bleibt lieber fein zu Hause, deutsche Musiker!“ ruft er aus, „oder haltet euch dort wenigstens von jenen Compositionssudelküchen entfernt, wo der Lorbeer zu nichts gebraucht wird, als abgestandene Gerichte damit zu würzen.“ Denn „die Kunst soll mehr als ein Spiel, ein Zeitvertreib sein,“ und „der Künstler sollte freundlich, wie ein griechischer Gott, mit den Menschen und dem Leben verkehren, und nur, wenn es ihn zu berühren wagte, möge er verschwinden und nichts als Wolken zurücklassen.“ Der Tonkünstler steht ihm neben dem Dichter gleichberechtigt da, „die Aesthetik der einen Kunst ist die der andern, nur das Material ist verschieden.“ Der Musiker möge denn über das Gebiet seiner Kunst hinaus sich in dem der anderen Künste umsehen: „Der gebildete Musiker wird an einer Raphael'schen Madonna mit gleichem Nutzen studiren können, wie der Maler an einer Mozart'schen Symphonie. Noch mehr: dem Bildhauer wird jeder Schauspieler zur ruhigen Natur*), diesem die Werke jenes zu lebendigen Gestalten, dem Maler wird das Gedicht zum Bild, der Musiker setzt die Gemälde in Töne um.“ Mit diesem ganz naiv und als ob er sich von selbst verstände gefällten Ausspruche löst Schumann den schlimmsten Knoten der musikalischen Aesthetik nicht so wohl, als er ihn zerhaut. Er führt jedoch diesen Punkt, den er oft berührt, auch weiter aus. Wenn auch „die Musik die allgemeinste Sprache redet,

*) Das ist ohne Zweifel ein Druckfehler — und soll heißen „zur ruhigen Statue.“ Wer Schumanns Handschrift kannte, wird den Setzer für entschuldigt halten.

durch welche die Seele frei, unbestimmt angeregt wird," so „wäre es nur eine kleine Kunst, die nur Klänge, und keine Sprache noch Zeichen für Seelenzustände hätte" — „ihre Anfänge waren die einfachsten Zustände der Freude und des Schmerzes (Dur und Moll), ja der weniger Gebildete denkt sich kaum, daß es speziellere Leidenschaften geben kann, daher ihm das Verständniß aller individuelleren Meister (Beethovens, Fr. Schuberts) so schwer wird," aber „durch tieferes Eindringen in die Geheimnisse der Harmonie hat man die feineren Schattirungen der Empfindung auszudrücken erlangt." Man „irrt indessen gewiß, wenn man glaubt, die Componisten legten sich Feder und Papier in der elenden Absicht zurecht, dies oder jenes auszudrücken, zu schildern, zu malen; doch schlage man zufällige Einflüsse und Eindrücke von außen nicht zu gering an — unbewußt neben der musikalischen Phantasie wirkt oft die Idee fort, neben dem Ohr das Auge und dieses, das immer thätige Organ, hält dann mitten unter den Klängen und Tönen gewisse Umrisse fest, die sich mit der vorrückenden Musik zu deutlichen Gestalten verdichten und ausbilden können."

Schumann gibt hierzu gelegentlich ein erklärendes Beispiel, und erzählt, einem seiner Freunde (Chopin?) habe sich unter dem Componiren eines Klavierstückes unaufhörlich das Bild eines Schmetterlings aufgedrängt, der auf einem Blatte sitzend in einem Bache mit fortschwamm und diese Vorstellung habe dem kleinen Tonstücke alle jene leichte Anmuth gegeben, die das Bild in Wirklichkeit nur immer haben könnte. Es ist dagegen auch nichts einzuwenden, so lange der Componist nur nicht vom Hörer verlangt, daß auch dieser die niedliche Schifffahrt des Schmetterlings als eine Art durch das Tonstück hervorzurufender Phantasmagorie erblicke. Gerade solche Forderungen hat nun aber Schumann besonders in seinen ersten Compositionen fast unaufhörlich gestellt, z. B. in den sogenannten Davidsbündlertänzen, die nichts weniger als Tänze sind, sondern kleine Charakterstücke, in welche sicherlich die seltsamsten Bilder und Vorstellungen eingepackt sind, in den Noveletten, Nachtstücken, den Kreislerianis u. s. w. Man hat bei diesen und ähnlichen Tonstücken die Empfindung, als höre man Jemand in einer Sprache, von der man keine Sylbe versteht, sehr ausdrucksvoll deklamiren, wobei die wechselnde Betonung und der Tonfall fortwährend zu der eiteln Mühe verleiten, verstehen zu wollen, was der Redner eigentlich spricht. Schumann hat daher bei vielen seiner Compositionen (Kinderstücke, Waldscenen, Weihnachtsalbum) zu Ueberschriften gegriffen, und da ist denn nur mit einem einzigen, aber gerade dem rechten Worte der in den Tonsatz gebannte Geist erlöst; man erstaunt, wie richtig beinahe jedesmal der rechte Ton getroffen ist. Haben Gedichte Ueberschriften, die zum vollen Verständnisse derselben wesentlich sind, warum nicht auch Tonstücke? Das unläugbare Wohlgefallen, das man an Tonsätzen, wie „Herberge", oder „verrufene Stelle", oder „einsame Blumen (in

den Waldscenen) findet, die Befriedigung an dem kleinen Kunstwerke, so daß man nichts vermißt und nichts wegwünscht, sprechen für die ästhetische Berechtigung derselben. Es ist vielleicht die gewichtigste Einwendung, die man gegen Dr. Hanslicks geistvolle Brochure erheben kann, daß er über diese Punkte stillschweigend hinübergegangen (um nicht zu sagen: ihnen wohlbedächtig ausgewichen) ist. Schumann hat sich über die Zulässigkeit des Hilfsmittels kurzer Ueberschriften selbst ausgesprochen. „Was ist's denn so Verwunderliches, wenn gute Freunde zusammensitzen, der Componist ihnen vorspielt, und Letzterer wie von einem Lichtstrahl getroffen, plötzlich ausruft: könnte man nicht dem oder jenem Stücke eine treffliche Ueberschrift geben, und würde nicht das Opus unbeschreiblich dadurch gewinnen? Und der Componist jubelt und überschreibt mit großen Buchstaben die betreffenden Stücke." Bei anderer Gelegenheit bemerkt er aber: „Ein nicht gutes Zeichen für die Musik bleibt es immer, wenn sie einer Ueberschrift bedarf, sie ist dann gewiß nicht der inneren Tiefe entquollen, sondern erst durch irgend eine äußere Vermittelung angeregt. Daß unsere Kunst gar Vieles ausdrücken, selbst den Gang einer Begebenheit in ihrer Weise verfolgen könne, wer wird es läugnen? — Die aber, die die Wirkung und den Werth ihrer so entstandenen Gebilde prüfen wollen, haben eine leichte Probe, sie brauchen nur die Ueberschriften wegzustreichen." Man kann unbedenklich antworten, daß die Probe unter tausend Fällen höchstens zwei- oder dreimal befriedigend ausfallen würde.

Gegen eigentliche Programme im Berlioz'schen Sinne, die dem Hörer fast Schritt für Schritt vorzeichnen, was er zu sehen, zu denken und zu empfinden habe, erklart sich Schumann durchaus — und gewiß mit Recht. Eine Symphonie ist kein Guckkasten. Eine bloße Ueberschrift läßt dem Hörer noch immer den weitesten geistigen Spielraum — ein Programm macht ihn zum Sklaven, und mit diesem geistigen Zwange hört so ziemlich die geistige Freude auf. Der Genuß eines Kunstwerkes ist nichts weniger als ein passives Verhalten — das rechte Verständniß, und mit ihm der höchste Genuß besteht vielmehr in einer Art geistigen Nach- und Selbstschaffens des vom Künstler Gebotenen — und daß wir in solchen Momenten dieses Selbstschaffen nicht um den Preis der Mühe erkaufen, die der Künstler bei Hervorbringung seines Werkes hatte, daß uns alles fertig geboten wird, das gibt uns eben die Empfindung, als seien unserem Geiste gewaltige Flügel gewachsen, wir fühlen uns durch sie über unser gewöhnliches Selbst emporgehoben. Ganz richtig war daher Schumanns Empfindung, wenn ihm die Berlioz'schen Programme „anfangs alle freie Aussicht benahmen," und er selbst hat bei seinen Compositionen solche Auskunftsmittel verschmäht — selbst wo ihm speziellste Bilder vorschwebten, z. B. bei einem Symphoniesatze die Ceremonien der Inthronisirung des Cölner Erzbischofes. Dasselbe richtige

Gefühl hat Schumann auch verhindert, fremden Compositionen irgend ein commentirendes Programm aufzuzwingen. Wo er je (z. B. über die A-dur-Symphonie Beethovens in einem Schwärmbriefe) etwas dieser Art hören läßt, ist die Intention ganz unverkennbar humoristisch — eben so ist es nur ein capriciöser Seitensprung, wenn er aus einem Schubert'schen Klavierstücke Verdruß über eine unbezahlte Schneiderrechnung heraushört — er selbst erklärt den närrischen Passus sogleich durch den Beisatz „eine so philiströse Verdrossenheit schwebe darüber." Die Schwierigkeit poetisirende Kritik zu bringen, ohne in geschmacklosen Bilderdienst zu verfallen, hat Schumann selbst sehr wohl gefühlt, eigentlich die Schwierigkeit jeder musikalischen Kritik, die mehr will, als eben den Componisten schulmeisternd ihre Pensa corrigiren. „Keiner anderen Kritik wird das Beweisen so schwer als der musikalischen. Die Wissenschaft schlägt mit Mathematik und Logik, der Dichtkunst gehört das entschiedene goldene Wort, andere Künste haben sich die Natur, von der sie die Formen haben, zur Schiedsrichterin gestellt — aber die Musik ist die Waise, deren Vater und Mutter Niemand nennen kann." Und ein andermal sagt Schumann rund heraus, er thue den einfachen Ausspruch, „worauf es zuletzt bei aller musikalischen Kritik hinausläuft," daß ihm der letzte Satz (der eben recensirten Sonate) „nicht gefällt."

Daß die Entwickelung einer Kunst, die geistige Tiefen voll geheimnißvoller Dämmerung öffnet, keineswegs zu Ende sei, davon war Schumann fest überzeugt. „Unerschütterlich steht in uns die Ansicht, daß wir noch keineswegs am Ende unserer Kunst sind, daß noch viel zu thun übrig bleibt, daß Talente unter uns leben, die uns in unseren Hoffnungen auf eine neue reiche Blüthenzeit der Musik bestärken und daß noch größere erscheinen werden. Ohne solche Hoffnungen — was wäre all' das Sprechen und Schaffen nütz?" Ein andermal ruft er: „Wir wären am Ziele? Wir irren! Die Kunst wird die große Fuge sein, in der sich die verschiedenen Völkerschaften ablösen im Singen." Auch davon war Schumann ganz fest und redlich überzeugt, daß Mendelssohn, Gade, Bennett-Sterndale, Hiller, daß er, Schumann, selbst zur organischen Fortentwickelung der Kunst redlich weiterhalfen — von einer Bezeichnung dieses Künstlerkreises als „Neuromantiker" wollte er mit Recht nichts hören. Es ist dem gewöhnlichen Sinne nichts willkommener als solch' ein Stichwort, das überall und nirgends hin paßt, als ein solcher gestaltlos weiter Begriff, in den man alles mögliche einpackt. Es ist so bequem Pferche mit der Ueberschrift „Naturalisten, Manieristen, Idealisten, Classiker, Romantiker u. s. w." bereit zu haben, wo man jede neu herankommende künstlerische Persönlichkeit gleich bei den Ohren packen und in einen davon wohl oder übel einquartieren kann. Ob aber Geister, wie z. B. Mendelssohn und Berlioz, zusammengehören, überlege sich ein jeder selbst. Wenn Schumann, Henselt, Chopin, Mendelssohn u. s. w. Romantiker sind, so

sind Beethoven und Franz Schubert keine Classiker mehr, oder wenn diese noch Classiker sind, so sind jene keine Romantiker. Die Classizität der Antiromantiker bestand freilich, nach Schumanns Ausdrucke, zumeist darin, „von Mozart und Haydn den Puder passabel abzuschatten, jedoch ohne die dazugehörigen Köpfe.“ Auch verlor sich das „au voleur, au voleur, Romantiker, Romantiker!“ der alten Herren mehr und mehr, je gediegenere, künstlerisch gerundetere Tonwerke aus dem Kreise von Künstlern hervorkamen, der mit Schimpfworten, wie „Teufelsromantiker“, nicht mehr todtzumachen war. Das reiche, geistsprühende Leben, das gerade diesem letzten Ausklingen der großen Zeit deutscher Musik eigen war, durfte hier, wo sich aller frühere Reichthum im engsten Raum zusammendrängte und die letzten Resultate gezogen wurden, nicht befremden, es berechtigte aber ebensowenig zu Hoffnungen für die weitere Zukunft. Die untergehende Sonne ruft immer das reichste und bunteste Farbenspiel hervor.

III.

Wenn je die Werke eines Tonsetzers den kennzeichnenden geistigen Typus, gleichsam die geistige Nationalphysiognomie des Volkes, dem er durch Geburt und Bildung angehört, deutlich erkennen ließen, so sind es die Compositionen Schumanns. Er ist durch und durch deutscher Componist, er fühlt, denkt, schafft ganz und gar in eigenthümlichst deutschem Sinne. Für Frankreich wäre er eine Abnormität, noch weit mehr als es Berlioz ist*), für Italien eine Unmöglichkeit. Es ist in dieser Richtung bezeichnend, daß er sich in seinen Schriften über

*) Berlioz hat viel mehr vom germanischen Wesen an sich, als sonst so bald ein Franzose — daher seine enthusiastische Vorliebe für Shakespeare, seine offenbar der deutschen Tonkunst verwandte Art des Schaffens. Aber er trägt, wie natürlich, doch unaustilgbar den französischen Grundzug, der oft sehr bezeichnend zu Tage tritt. So faßt er z. B. Beethoven ganz im französischen Sinne auf und versteht die heroische Symphonie eben nur als ein im Sinne der gloire des Kaiserreiches gedichtetes Werk — und weiß nicht, was er aus der nennten machen soll, weil der Franzose den Passus „alle Menschen werden Brüder“ allenfalls grammatikalisch richtig, sonst aber gar nicht übersetzen kann. Wir wollen jene Napoleonische gloire, an welche ehrenwerthe Heldenmänner ihr Leben gesetzt haben, nicht entfernt für eine bloße Chimäre erklären, aber um sie ihrem Wesen entsprechend künstlerisch verstanden zu sehen, nicht nach Beethovens Heldensymphonie (die mehr spartanischen Todesmuth als französische Lebensfrende in sich trägt) greifen — eher nach dem Werke einer andern Kunst, der Bildhauerei, sehen — den Gruppen am arc de l'étoile zu Paris, — wo ein theatralisch-pretenziöser Zug stark vorschlägt — von der Bellona an, die Arme und Beine in Form eines Andreaskreuzes ausspreizt, und dazu (da sie vermuthlich die Abhandlungen über Laokoon nicht gelesen hat) mit weit aufgerissenem Maule und verzerrten Gesichtszügen gräßlich schreit, bis zu dem Knaben, bei dem der Ausdruck des Muthes leider etwas gaminhaft Freches hat, bis zu dem Heldenvater, der heroische Phrasen in Alexandrinern declamirt, bis zu dem gekrönten Helden endlich, der auch in „königlichen Stellungen“ bei Talma Lection genommen zu haben scheint. — Um zu erkennen, wie eigenst Deutsches auch für den gebildetsten Franzosen ein Buch mit sieben Siegeln bleiben muß, sehe man nur z. B. die französische Uebersetzung der Gedichte von Wilhelm Müller an, die man der Schubertschen Composition zu Liebe

specifisch französische Musik wenigstens nicht beifällig, über italienische Musik, so gut er sonst Rossini zu schätzen weiß, sogar bis zum Herben mißbilligend ausspricht (ges. Schr. 4. Band, S. 159, 160). Das deutsche Wesen mit seinen liebenswürdigen, reichen und edlen Eigenthümlichkeiten, wie mit jenen Eigenheiten, die mehr ihrem Träger selbst als andern unbequem, hemmend oder schädlich zu werden pflegen, steckte ihm im Blute.

Mozart konnte über die Alpen, Beethoven über den Rhein dringen, Schumann wird es schwerlich; er kann sich höchstens bei den geistig verwandten Stämmen (Engländern, Schweden u. s. w.) Bahn brechen. — Man muß die Art des deutschen Volksstammes, wie er fühlt, wie er die Welt ansieht und wie er auszusprechen pflegt, was sein Inneres bewegt, kennen; noch mehr, man muß sie an und in sich selber erlebt haben, um Schumanns des Componisten Werth ganz ermessen zu können. Auch Mozart, auch Beethoven haben als geborene Deutsche empfunden, aber selbst, wenn man von ihren Werken subtrahirt, was dieser Seite ihres Wesens angehört, so bleibt noch immer ein Residuum von Klangschönheit und Klangzauber, von reiner Musik zurück, welches Jeden ohne Unterschied gewinnen und bezaubern kann. Bei Schumann ist es anders. Wem die Aeußerungen seines tiefen, ganz seiner Abstammung als Deutscher angehörigen Geistes- und Gemüthslebens unverständlich sind, für den wird manchmal nur noch ein, wenigstens nicht anziehendes Caput mortuum seltsamer, zuweilen abstruser Harmonie- und Melodiebildungen zurückbleiben. Da nun viele, ja die meisten einem neuen Tonwerke gerade von dieser Seite her beizukommen suchen, so ist es kein Wunder, wenn Schumanns Compositionen oft genug als dunkel, verzerrt, ungenießbar angefochten worden sind, und zum Theil noch angefochten werden, wenn er, in dem ein sehr deutlich erkennbarer volksthümlicher Zug lebt, doch bis zur Stunde nicht populär geworden ist, und sich auch bei ihm das wohlbekannte Schauspiel wiederholt, daß man nur dem Faßlicheren, in seinem Werthe Verstandenen und Geschätzten zu Liebe endlich allgemach auch an das Schwierigere zu gehen versucht, und es gleichsam Schritt für Schritt in seinem Werthe verstehen lernt. Ist es doch sogar mit Beethovens Symphonien so gegangen, und die Prophezeihung des Gerber'schen Lexicons: „die beliebteste werde wohl stets die erste Symphonie in C sein und bleiben," hat sich bereits als völlig irrig gezeigt. Wie viel Kostbares in Schumanns Tonwerken niedergelegt ist, ahnen im Grunde viele noch immer nicht — und wenn sich gewisse

gemacht hat, den „Lindenbaum" u. s. w. Von dem, was in diesen Dichtungen lebt, was ihnen Leben gibt, hat der französische Uebersetzer keine Ahnung gehabt, und ist in seinen wohlklingenden Versen keine Spur davon. — Berlioz sagt irgendwo: „Weber, so sehr er nach Ruhm strebte" u. s. w. Er hat keine Idee davon, daß der echte deutsche Künstler, wie auch Weber war, gar nicht so an französischem Ruhmeshunger laborirt, sondern die Ausbildung und Uebung des von Gott verliehenen Talentes als eine Gewissens-, man könnte sagen, als eine religiöse Pflicht ansieht.

Stücke (das Clavierquintett in Es u. dergl.) in den Programmen von Kammermusik-Exhibitionen ihre Stelle für immer errungen zu haben scheinen, so ist es nicht so bald und nicht so leicht geglückt und liegt manches Unschätzbare noch kaum beachtet. Wirklich populär ist fast nur das Lied an den Sonnenschein und (trotz des Verhaues von sechs Kreuzen) die „Frühlingsnacht" geworden — ein Erfolg, der gegen das massenweise vorhandene Vortreffliche beinahe gleich Null ist. Schumann verlangt Liebe, Theilnahme, Aufmerksamkeit, Eingehen auf seine Intentionen — dazu häuft er oft eigensinnig technische Schwierigkeiten — kein Wunder, wenn zumal die gewöhnlichen Pianisten und „Liebhaber", denen man mit solchen Zumuthungen nicht kommen darf, gar keinen Versuch machen, mit dieser unbequemen Musik bekannt zu werden. — Wenn Beethovens letzte Quartette gleichsam die „sauer" gescholtene Traube sind, welche der Fuchs aus guten Gründen hängen ließ, so sind Schumanns Klaviersachen die Wallnuß in den Pfötchen des jungen Eichhorns — erst eine herbe, dicke Schale, — dann gar eine steinharte — „fort mit der dummen Frucht" — und dennoch birgt sie einen süßen Kern! Man kann die Vorwürfe ruhig hinnehmen, ohne sich mit der Widerlegung außer Athem zu setzen — ganz ähnliche, welche die Kritik 1799 bis 1812 der Beethovenschen Musik machte, ja, welche noch früher Mozart und sogar der wie ein Frühlingstag hell-heitre Haydn anhören mußte, dünken uns heutzutage nur noch wie seltsame Petrefakte, die von einem vergangenen Zustande der Dinge Zeugniß geben — Koprolithe von Sauriern, die ihrer Zeit sehr bissige Bestien und wahre Drachen gewesen, für uns aber zu ohnmächtigen Fabelthieren geworden sind. Möglich, daß nach dreißig Jahren die Tonsprache Schumanns, die allerdings *härter* und *ärmer* ist, als jene Beethovens, eine wahre vernacula geworden sein wird. Wenn kürzlich Schnyder von Wartensee (der bekanntlich selbst verschiedene Oratorien u. dergl. geschrieben) in einer Kritik halb ironisch, halb bedauernd meinte, Schumann wäre ganz was anderes geworden, wenn er zu rechter Zeit seine Schule gemacht hätte, so macht dergleichen denn doch den Eindruck, als wolle ein Pinguin einem Edelfalken das Fliegen weisen. — Es ist vielmehr das stärkste Zeugniß für den gesunden musikalischen Fond in Schumann, daß er sich aus dem unklaren Drange seiner Anfänge zur klaren Schönheit, zu künstlerischem Maße und zu fester Meisterschaft herausarbeitete, wo jeder Schwächere rettungslos zu Grunde gegangen wäre, und gewiß ist unter allen Arten, große Leistungen zu messen, die schlechteste, wenn man sich selbst den Zopf abhaut, ihn der Messung als Einheit zu Grunde legt, und endlich verkündiget, das große Werk sei zwei oder drei Zopf lang u. s. w. Wer einem fliegenden Genius nachkommen will, muß selbst Flügel haben!

Das Talent Schumanns war ein sehr entschiedenes, und dabei sehr eigenthümliches. Es gibt glückselige Musiknaturen, denen Alles, was sie berühren,

unter der Berührung wie von selbst zum Wohllaut wird. Eine solche Natur war Rossini, eine solche war in unendlich höherem Sinne Mozart. Diesen Kindern des Genius wird Alles zur Musik, und wenn sie ihr Wirken und Schaffen abgeschlossen haben, so erstaunt man über die Masse des Geschaffenen, und wie auch da, wo sie nur ganz flüchtig bei der Sache waren, noch immer der volle, rechte Musikklang heraustönt. Ihr Schaffen ist ein begeistertes Fliegen und ihr begeistertes Fliegen ein Schaffen. So war es nun bei Schumann nicht. Er war von Hause aus keine begeisterte — er war eine still und tief in sich hineinsinnende Natur — oder, wenn man will, seine Begeisterung ging nach Innen und wurde Schwärmerei. Man wird bei ihm das Gefühl des Arbeitens, des Ringens mit dem musikalischen Stoffe kaum je ganz und gar los — wir haben den Eindruck der Sache selbst, aber neben ihm auch noch den Eindruck „des daran Arbeitens." Jean Paul sagt irgendwo mit einem etwas cynischen, aber bezeichnenden Gleichniß: wer die Verdauung spürt, spürt eben keine, sondern Unverdaulichkeit. Mozart und Haydn erscheinen (wenn man gleich sehr wohl weiß, daß sie Zentnerlasten an Studien und Arbeit bewältigen mußten) wie mühelos lebende Götter. Sie ruhen selig, und vor ihrem lächelnden Blick entsprießen alle diese reichen Blüten wie von selbst. Bach geht tiefer — Beethoven fliegt höher — diese Regionen betritt nun freilich kein Sterblicher ohne Kampf — aber diese Kämpfe sind hier ganz andere — geistige Kämpfe im Innern des Dichters, nicht Ringen mit der Musik selbst. Zwar haben wir hier nicht mehr jenes Gefühl des „von selbst Gewordenen", aber wir erkennen auch deutlich, daß hier Titanenkräfte geschafft haben, für welche die Arbeit — keine war. Man darf das Gesagte nicht mißverstehen. Das Abmühen der Talentlosigkeit, oder ungenügenden Durchbildung ist wieder etwas ganz Anderes und macht sich bei Schumann nirgends fühlbar. Es ist vielmehr der Umstand, daß Schumann ein reflektirender Geist war (von woher auch seine eminente Befähigung als Kritiker stammte), der auf seine Musik eine Art Widerschein jenes Reflektirens fallen läßt, und ihr daher zwar nicht des „Gedankens Blässe ankränkelt", wohl aber des Gedankens Last und Mühe auf den Nacken bürdet. Das geht zuweilen bis zum Grübelhaften, schmerzlich Suchenden, Wühlerischen — und wenn Schumann an Geist nicht gegen Mozart, nicht gegen Beethoven, und gegen keinen zurücktritt, so fehlt ihm dagegen sehr fühlbar jener sinnliche Reiz, jene Quellenfrische der freiströmenden Phantasie, wie sie in Mozart, in Haydn, selbst in dem viel geistigeren Beethoven lebt — und die dem äußern wie dem innern Ohre so wohl thut. Wer den Unterschied fühlen will, halte z. B. das Adagio aus Beethovens Septuor, das Larghetto aus dessen zweiter Symphonie u. ♭ ergl. neben den ersten besten langsamen Satz Schumanns. In sehr merkwürdiger Weise wird dieser Unterschied in den Jugendsonaten Op. 118 bemerkbar. Aus päda-

gogiſchen Zwecken hält Schumann die erſten Sätzen der zweiten und dritten Sonate höchſt einfach, d. h. etwa im Sinne Mozarts oder der ſogenannten Sonates faciles (Op. 49) von Beethoven. Hier wird ſein Abſtand gegen die großen Meiſter fühlbar, und wo die einfachſten Tongeſtalten jener noch immer mit tongewaltiger Urkraft erfaſſen, finden wir hier die Magerkeit eines anatomiſchen Präparates. Sieht man nun weiter zu, ſo wird man oft genug finden, daß die ergreifende Wirkung mancher Schumannſchen Compoſition mehr auf Rechnung des Dichtergeiſtes Schumann als des Muſikers Schumann zu ſetzen iſt, und mancher bedeutende Effekt weniger im einfachen muſikaliſchen Grundgedanken, als in ſeiner eigenthümlichen Stellung, harmoniſchen Anordnung, der Benützung der Klangfarbe u. dgl. liegt.

Wenn Schumann, wie geſagt, vorzugsweiſe ſinnend und reflektirend erſcheint, ſo iſt es eine natürliche Folge, daß Schwung, Feuer, hingeriſſene und hinreißende Begeiſterung die Eigenſchaften nicht ſind, die man bei ihm vorzugsweiſe zu ſuchen hat, wenigſtens nicht in ſeiner erſten Periode, wo das reflektirte Weſen vorwiegt, und wo er gerne der Muſik allen möglichen Inhalt geben möchte, nur nicht zunächſt muſikaliſchen. Seine lebhafteſten Sätze aus dieſer Zeit ſeines Schaffens ſcheinen mehr wie durch äußere mechaniſche Mittel, durch den Imperativ der Tempobezeichnung, als durch den Drang inneren Lebens in Bewegung geſetzt. Dies gilt ſelbſt noch von der übrigens ſehr vorzüglichen und ſchon ſehr geklärten G-moll-Sonate Op. 22. Dafür gelingt es ihm auch ſchon damals, in die Tiefen des Gemüthslebens hinabzuſteigen und myſteriöſe Gegenden zu betreten, wohin vor ihm kein Anderer gekommen iſt. Es gelingen ihm kurze, kleine Tonſätze, in denen irgend eine wunderbare Stimmung wie ein Blumenduft vorüberfliegt. Je klarer Schumann über Weſen und Aufgabe der Muſik wurde, je mehr er beim Componiren zunächſt darauf ausging, eben gute Muſik zu machen und Humor, Poeſie u. ſ. w. nicht mehr das erſte, ausſchließlich maßgebende Wort ſprechen zu laſſen, deſto mehr Freiheit und Leben kam in ſeine Tonſätze. Die beiden Allegri ſeiner erſten Symphonie in B ſtrömen bereits im vollſten jugendlichen Leben dahin, die präciſen, kurzen, drängenden Rhythmen im erſten Allegro der zweiten Symphonie mahnen an Aehnliches in Beethoven (die erſten Allegri der fünften und achten Symphonie) und das Finale des herrlichen Klavierquartettes iſt ſo rüſtig heiter, wie nur irgend einer der kräftigen, raſchen Sätze des alten Sebaſtian Bach, an deſſen Weiſe es auch in der Schreibart hin und wieder anklingt. Schumann freut ſich hier und in ähnlichen Sätzen der nach ſchweren Kämpfen und mannigfachen Irrfahrten glücklich erreichten Meiſterſchaft.

Wenn wir Schumann ein tiefes und reiches, aber etwas ſprödes und herbes Muſiktalent zuſchreiben müſſen, ſo müſſen wir die ernſte Arbeit, die er daran wendete, dieſes Talent zu klären, zu ſchmeidigen und fruchtbar zu machen, aufs

Höchste schätzen. Was er an harmonischen und contrapunktischen Exercitien unter Dorns Aufsicht und Leitung in seine Studienhefte geschrieben, kann uns natürlich nicht kümmern. Es war ein origineller Einfall (und frägt sich, ob ein glücklicher), daß Seyfried Beethovens Schulhefte herausgab, mit der in der Vorrede ganz offen eingestandenen Absicht, den Leuten zu beweisen, daß Beethoven wirklich kein bloßer Naturalist war, sondern das Seinige ordentlich gelernt — gerade als ob Jemand im Vatican sich nach den Papierbogen umsähe, auf die Raphael als Knabe das bekannte Gesichtsoval nebst Eintheilung gezeichnet, um dadurch zu beweisen, daß Raphael wirklich ein Zeichner war. Es läßt wenigstens erkennen, wie die sogenannten „Musiker" noch im Jahre 1832 über Beethoven dachten. Wir wollen es dem festen harmonischen Gefüge, der in kontrapunktischer Hinsicht völlig meisterhaften Textur der Compositionen Schumanns auch ohne die Schulhefte glauben, daß er das Seine ordentlich gelernt. Nicht die Schulrichtigkeit ist es, welche z. B. der zweiten Sonate (in G-moll) vor der ersten (in Fis-moll) bedeutende Vorzüge gibt, sondern das, was kein Schulmeister mit oder ohne Zopf lehren kann — die Rundung, der Schmelz und Fluß der Stimmen und Motive, der feine Sinn für die Architektur des Tonsatzes, die sichere Hand, die das Rechte an die rechte Stelle zu setzen weiß — kurz das, was die Tonsetzer erst lernen, wenn sie ihr Attest über vollständig absolvirten Cursus der Tonsetzkunst bereits in der Tasche haben. Daß Schumann ohne Arbeit und zwar ohne den vollsten Ernst und die herbe Mühe der Arbeit nicht dahin gelangt wäre, wo ihm seine ganz gereiften Leistungen (etwa gegen Op. 30 hin beginnend) den verdienten Platz anweisen, wird jeder anerkennen müssen, der in solchen Dingen überhaupt ein Urtheil hat. Freilich ist Schumann seine eigenen Pfade gegangen, oder vielmehr durch Lebensschicksale und Verhältnisse auf diese Pfade gedrängt worden. Er hat nicht die Froschlarvenverwandlungen des „ordentlichen" Musikstudenten nach der Reihe durchgemacht — hat nicht beim A B C der Intervallenlehre angefangen und ist nicht sofort Stufe für Stufe bis zum doppelten Contrapunkt in allen erdenklichen Intervallen emporgestiegen. Im väterlichen Hause für seinen eigentlichen Beruf nicht bestimmt, für ihn nicht gebildet, trat er erst erwachsen, mit der Vollkraft des Jünglings zur geliebten Tonkunst heran — und hätte da seine Göttin lieber gleich heimgeführt, statt um sie erst, wie Jakob um Rahel, sieben Jahre dienen zu müssen. Es gehört der ganze energische Drang eines entschiedenen Talentes dazu, trotz Mutter und Vormund alles bisher auf anderen Gebieten Gethane als werthlos bei Seite zu werfen, um sich dem wahren, für ihn allein wahren Streben zuzuwenden. Nun hieß es das Versäumte nachholen, das Lückenhafte vervollständigen, und wenn der Trieb selbst zu schaffen, sich in diesen Lehrjahren nicht immer unterdrücken ließ, und die halbe Bildung auch nur Halbgebildetes hervor-

zubringen vermochte, so kann man das um der Stärke und Wahrheit dieses Triebes willen zu Gute halten. Ja, es ist die Frage, ob man z. B. die Abegg-Variationen, die Papillons und noch einige ähnliche Erstlinge aus der Reihe der Werke wegwünschen soll. Wäre Schumann dabei stehen geblieben, so würden diese Arbeiten vielleicht zu Anklagepunkten wider ihn, *wenn* dann von ihm überhaupt die Rede wäre. Wie sie nun aber außer dem wirklich Interessanten, das sie enthalten, auch noch Vorläufer einer Zahl der herrlichsten Tondichtungen sind, dürfen sie vielmehr wahrhaft erfreulich heißen, denn der Kunstjünger mag daraus lernen, was ernstes, andauerndes Streben vermag. Enthalten doch schon die Davidsbündlertänze (Op. 6), enthält der Carneval (Op. 9) sehr Bedeutendes, und unter den Phantasiestücken (Op. 12) finden sich Nummern, wie „des Abends" u. a., die zu den schönsten kleinen Tondichtungen, nicht blos Schumanns, gehören. Wenn seinem künstlerischen Schaffen anfangs Mangel an genügender musikalischer Bildung hinderlich war, so war es andererseits in gewissem Sinne auch seine anderweitige bedeutende Bildung in Literatur u. s. w. Er brachte aus seinem Jean Paul, seinem Göthe, Shakespeare, Lord Byron u. s. w. eine Fülle höchster Dichtergedanken auf das Gebiet der Tonkunst mit herüber, und hätte nun sehr gern die Musik alles das in *ihrer* Sprache sagen lassen, ehe er noch recht im Stande war, sie überhaupt etwas sagen zu lassen. In den Davidsbündlertänzen stecken gewiß ganze Phönixflüge Jean Paul'scher Einfälle, wie denn die einzelnen Nummern bald mit Florestan, bald mit Eusebius bezeichnet an Vult und Walts gemeinsames Dichten mahnen, und aus den schmelzenden Stücken des sanften Eusebius ganze hochsentimentale Waltsche Streckverse herausklingen.*)

Schumann ist in gewissem Sinne den umgekehrten Weg Beethovens gegangen. Der hohe Meister fing in der vollen Mozart-Haydnschen Tageshelle an, und endete in mystischem Dunkel — Schumann arbeitete sich aus dem Dunkel zur vollen Tageshelle heraus. Aber es ist ein Unterschied dabei. Der Meister ging mit voller Sicherheit und klar bewußt weiter und weiter, bis er „ins Unbetretene nicht zu betretende" kam, wo die musikalischen „Mütter" im tiefsten Grunde um den glühenden Dreifuß sitzen. Schumann gerieth als junger unerfahrener Paladin gleich bei seinem Austritte in den finstern Zauberwald, wo

*) Sobolewsky schrieb über die Davidsbündlertänze einen Artikel (s. neue Zeitschrift für Musik. 9. Band, Nr. 4, 1838), der noch um drei Ellen über die Ueberschwänglichkeit hinausgeht: „Selten ist mir das Romantische mit allen seinen Wundern so hell aufgegangen, wie in diesem Werke — es ist eine Fata Morgana, Gestalten reihen sich an Gestalten und sprechen in seltsam heimlichen Klängen — es ist eine Morgensonne, u. s. w." Später meint S., die „jetzige" (damalige) Kunstrichtung sei nicht, wie manche glauben, ein Uebergang, „sondern eine Epoche, eine mächtige Epoche, eine alles gebotene Formenwesen, allen alten Schlendrian umstürzende Epoche." Natürlich konnten Expectorationen dieser Art Schumann und sein Streben nur discreditiren!

er zuweilen von unsichtbaren Händen eine Ohrfeige bekam oder die verworrenen Baumzweige ihm die Nase zerkratzten. Das Ende seiner Laufbahn scheint sich wieder dort zu verlaufen, wo der Anfang war; aber es scheint nur so: die Schatten, die sich auf seine letzten Compositionen gesenkt, sind dichter, schwärzer, unheimlicher. Dort ist Ueberfülle unklaren Jugenddranges, der am liebsten mit einem Arme um den Nordpol, mit dem andern um den Südpol greifen und die Welt mit seinen Armen davontragen möchte — hier ist es die Ermüdung eines gereiften, aber kranken, leidenden Geistes, und mit den Worten eines seiner Lieder möchte man ihn fragen: „wer machte dich so krank?" Es ist bezeichnend, daß für den Ausdruck des geheimen Wehes eines in tiefster Tiefe verwundeten Herzens gar kein Anderer den Ausdruck so zu treffen wußte, wie Schumann. Sein Lied ‚der Einsiedler" (aus Op. 83) athmet die ganze tief wehmüthige Sehnsucht eines müden Herzens, das gerne ruhen möchte, „bis das ewige Morgenroth den grünen Wald durchfunkelt" — eine ähnliche Stimmung lebt im „ersten Grün" (aus Op. 55), wo nach jeder Strophe das lieblich einfältige Nachspiel in Dur jedesmal wie tröstende Beschwichtigung eintritt. Verwandt sind damit die „einsamen Blumen" und die wunderbare kleine Tondichtung „Vogel als Prophet" (beide aus den „Waldscenen" Op. 82). Kein Musiker, kein Dichter hat je etwas Zarteres und Rührenderes geschaffen!

Man könnte bei Schumann (wie bei Raphael Sanzio, bei Guido Reni) eine maniera prima, seconda, terza unterscheiden, wie man ja auch bei Beethoven von „trois styles" gesprochen, was allerdings immer noch bescheidener ist, als wenn Baini in Palestrina zehn verschiedene Stylarten aufstöbert. Wenn diese Unterscheidungen nicht ohne Grund sind, so darf man dabei die organische Entwickelung eines aus dem andern nicht übersehen, am wenigsten, wie Lenz bei Beethovens Werken thut, zwischen den einzelnen „Stylarten" chinesische Mauern ziehen. —

Mit dieser Voraussetzung mag man in Schumanns des Componisten Laufbahn immerhin drei Perioden unterscheiden. Die erste ist die von ihm selbst „Sturm und Drang" genannte — die Zeit der absoluten Poesie, der Phantastik, des dichterischen Rausches, der humoristischen Genre- und Kleinmalerei. Die Originalität artet hier zuweilen in Grimassiren aus, und die Musik muß, um nicht, wie sie sonst zu thun pflegt, auf den Füßen zu gehen, sich auf den Kopf stellen. Das Hauptwerk dieser Richtung ist die seltsam phantastische Sonate in Fis-moll (Op. 11), welche anfangs unter dem Autornamen „Florestan und Eusebius" erschien — und „Clara" gewidmet war. Sogar das Titelblatt war phantastisch — bedeutungsvoll ist die Figur mit Flügeln für den Aether, aber ohne Füße für die feste Erde, die der Zeichner vermuthlich ohne Nebengedanken angebracht. Ueberhaupt ging damals selbst die Ausstattung dieser Notenhefte

auf die Weise der Musik ein — so reitet auf einer Lisztschen Phantasie ein Lyraschläger den Pegasus kopfabwärts, als sei man bei Franconi — und in den Kreislerianis (Wiener Ausgabe) blicken sogar die zur Ueberschrift der einzelnen Stücke dienenden Nummern jede aus einem andern Kranze, wie die Sonne in Albano's Traum. Diese sogenannten Kreisleriana, die prachtvolle große Phantasie Op. 17 und die nicht minder prächtige Sonate Op. 14 sind, obwohl noch der maniera prima angehörend, doch schon geklärter, fester, der Meisterschaft weit näher — die eigenthümliche Schumannsche Bravourtechnik des Pianofortespiels kommt darin zu wirklich grandioser Entfaltung — auch tritt in den Kreislerianis zum erstenmale jener Sebastian Bach verwandte Zug zu Tage, der für viele spätere Arbeiten Schumanns so bezeichnend ist. Es ist bemerkenswerth, daß Schumann Pianist war — gleich Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn — während noch Haydn wesentlich Violinist war — die früheren Componisten waren entweder Orgelspieler, wie Händel und Bach, oder Sänger, wie Allegri, Stradella, Palestrina. Schumanns Compositionen sind wirklich bis einschließlich Op. 23 lauter Pianofortestücke. Das Pianoforte ist eine wahre Griseldis, es fügt sich allen Launen seines Herrn, über die ein Orchester in hellen Aufruhr ausbräche und ein Quartett u. dergl. mindestens Gesichter schnitte. Daß sich Schumann, als er später große Instrumentalsachen, Gesangwerke u. dergl. zu schreiben anfing, nicht mehr so ungenirt gehen lassen durfte, hat ihm selbst reichlich Früchte getragen. Die eigenthümliche Technik der Klavierwerke jener ersten Periode wurzelt unverkennbar in den drei letzten Sonaten Beethovens in As-dur, E-dur und C-moll (Op. 109, 110, 111), besonders deutlich in der E-dur-Sonate, und wenn es bewundernswerth ist, wie der taube Meister mit dem geistigen Ohre so fein hörte und am Schlusse seiner Laufbahn ein Instrument, dem er so viel seines Besten anvertraut hatte, plötzlich auf ganz neue Bahnen wies, und daß man kaum eine neue Richtung der Musik namhaft machen kann, deren Keime nicht bei ihm deutlich nachweisbar sind: so ist auch der feine Sinn und die geschickte Hand, mit welcher Schumann den Schatz zu heben wußte, aller Anerkennung werth. Bei der enthusiastischen Vorliebe für Franz Schubert ist es begreiflich, daß auch dieser auf Schumann großen Einfluß übte, viel größern, als es auf den ersten Blick scheint. Gewisse, der Wiener Schule eigene Züge und die Hungarismen Schuberts abgerechnet, ist die Verwandtschaft oft überraschend — die moments musicals, die Phantasiesonate in G, Op. 78 (besonders der letzte Satz) u. a. haben mit Schumannscher Musik eine ganz entschiedene Familienähnlichkeit, völlig Schumanns Züge — oder vielmehr umgekehrt. Der Dritte, der damals auf Schumann einwirkte, war Chopin; der phantastische Zug, die sinnige Träumerei, der seltsame Tonzauber seiner Compositionen regten Schumann bis zur begeistertsten Theilnahme an. Die kurze Biographie Schu-

manns im Schillingschen Lexikon erzählt, Schumann sei bei der Bekanntschaft mit Chopin freudig erschrocken, da er in ihm einen musikalischen Doppelgänger fand u. s. w. Die Biographie ist offenbar in Schumanns Freundeskreise geschrieben, und jene Angabe mag wirklich auf einer Aeußerung Schumanns selbst beruhen. Aber sicherlich ist diese eingebildete Doppelgängerei nichts weiter als ein Jean Paulisirender Tic gewesen, da, wie bekannt, in den Romanen seines Lieblingsdichters täuschende Aehnlichkeit in Gestalt oder Stimme eine große Rolle spielt und oft Anlaß der wichtigsten Entwickelungen wird (Liane und Idoine, Leibgeber und Siebenkäs, Gustav und Guido, Albano's und Roquairols Stimme u. s. w.). Schumann hat mit Chopin gemein, daß beide der poetisirenden Phantasie, insbesondere im kleinen Klavierstücke, den freiesten Flug gestatten, dann, daß Chopins sehr eigenthümliche Klaviertechnik mit ihren weitgriffigen Accorden, ungewöhnlichen Begleitungsfiguren, Pedaleffekten u. s. w. auf Schumann von großem Einflusse gewesen ist, und sich das Einzelne davon in seinen Klavierstücken nachweisen läßt — mit Ausschluß jener „Säuseleien und Kräuseleien" die, wie Schumann einmal sagt, niemand gut lassen als Chopin selbst. Man kann eher behaupten, daß Schumanns und Chopins Weg diametral auseinanderlief. Schumann liebt es, bestimmte Situationen, Gegenstände, Figuren musikalisch zu malen, und es gelingt ihm fast durchweg mit wunderbar individualisirender Schärfe. Hier lauern Jäger, hier sind wir an „verrufener Stelle", hier sehen wir Mädchen „beim Kränzewinden", hier kehrt der „fröhliche Landmann" von der Arbeit heim, hier poltert und brummt „Knecht Ruprecht." In Chopins mondglänzender Zaubernacht dagegen schwimmen die Umrisse seltsam in einander — Nebelflöre ziehen, die Stimmung ist eine eigenthümlich magische, aber ganz allgemeine. Auch von dem oft schalkhaften Humor Schumanns findet sich in dem halbkranken Schwärmer Chopin keine Spur. Schumann hat einmal die Chopinsche Weise (im wohlmeinenden Sinne) parodirt — in einer mit Chopins Namen bezeichneten Nummer des Carnevals.

Damals, als Schumann seine Componisten-Laufbahn anfing, hatten die jungen Talente, abermals von und durch Beethoven angeregt, die Entdeckung gemacht, daß das Pianoforte viel mehr vermöge, als blos die farblosen Umrisse der Tongestalten wiederzugeben, daß es eine Fülle der mannigfachsten und reizendsten Klangwirkungen berge. Was Chopin, Henselt, was Schumann selbst auf diesem Gebiete geleistet, ist wirklich bewundernswerth — vieles geht bis zum äußersten Raffinement, doch kaum je über die rechte Grenze. Von dem, was damals ordentliche Recensenten „spielbar" oder „gut in der Hand liegend" zu nennen pflegten, war in der „neuromantischen Manier" freilich nichts zu finden. So läßt auch Schumanns Art, für das Pianoforte zu schreiben, das, was zu jener Zeit das Virtuosenhafte repräsentirte (Czerny, Herz, Kalkbrenner) an

technischer Schwierigkeit weit hinter sich. Sogar die auf dem Titel als „leichte Stücke" bezeichneten Kinderscenen Op. 15 — beiläufig Schumanns erste Arbeit, die allgemeiner ansprach — sind so widerborstig als möglich. Will Schumann ausnahmsweise einmal primitiv einfach schreiben, so wird er trocken, wie wir an den Jugendsonaten zu bemerken Gelegenheit hatten, und auch die ersten „Stückchen" in dem weiterhin die duftigsten Tonblüten bietenden Jugend- oder Weihnachtsalbum Op. 68 beweisen. In der Orchestration schlug Schumann völlig den Weg Mendelssohns ein — nur, könnte man sagen, malte er nicht so viel Lasuren — reizender Effekte und blühenden Wohlklanges war er nicht minder mächtig. — Daß Schumann den Sturm und Drang, gleichsam die Flegeljahre der Genialität, so bald abfertigte, hat er neben seinem ernstlichen und redlichen Ringen und Streben nach dem Höchsten zum guten Theile dem Umstande zu danken, daß ihm Mendelssohn, der klassisch geklärte Tonsetzer und Pianist und liebenswürdige Mensch, in die nächste Nähe gerückt wurde. Anfangs war Schumann mit Manchem (z. B. mit der Temponahme) gar nicht einverstanden — allgemach geschah, was geschehen mußte — er konnte sich der Allgewalt dieses Eindruckes nicht entziehen — man schlage nur in Schumanns Schriften nach, was er über Composition und Vortrag des G-moll-Concertes, der Caprice in E, „womit Mendelssohn das liebendste Mädchen auf einige Augenblicke hätte untreu machen können," sagt. Den ungeheuren Umschwung, den Schumanns maniera seconda, die Zeit seiner reifsten, schönsten Leistungen, gegen seine erste zeigt, kann man getrost auf Rechnung Mendelssohns setzen. Die Symphonien in B und C, das Klavierquartett und -Quintett (beide in Es-dur), die Streichquartette, besonders das herrliche in A-moll, das Pianofortekoncert in eben dieser Tonart, die „Peri und das Paradies" sind im besten Sinne klassisch, d. h. werthvolle Kunstwerke für alle Zeiten und werden Schumanns Namen hoffentlich auf die späteste Nachwelt bringen — nicht zu gedenken der unschätzbaren Liederhefte, Dichterliebe (Op. 24), Myrthen (Op. 25), Gedichte von Kerner, Reinick und Eichendorff (Op. 35, 36, 39), der zahlreichen, nicht minder herrlichen kleinen Klavierstücke. So außerordentlich groß der Einfluß Mendelssohns auch war, so gerieth Schumann doch sehr selten direkt in die Manier seines Freundes und Vorbildes hinein. Die Stellen in Schumann, die geradezu auf Mendelssohn deuten, lassen sich fast an den Fingern aufzählen: die Weihnachtscantate, das Adagio der B-dur-Symphonie, der Chor der Nilgenien in der Peri, der „Abschied" in den Waldscenen. Auch der originelle Nordländer Gade (der bei seinem Durchgange durch die Mendelssohnsche Sonnennähe nichts verlor, als seine rauhen Ecken, und, ohne von seiner kernhaften Tüchtigkeit etwas einzubüßen, es lernte, sich — als Musiker — in gebildeten Formen auszudrücken) blieb nicht ganz ohne Einwirkung auf Schumann, aus dem Pianoforte-Concert in A hört

man es ſtellenweiſe deutlich heraus. Nennt man nun noch die „Löwenbraut“ (Op. 31) zum Beweiſe, daß ſich Schumann auch von der Löweſchen Balladenmanier angeſprochen fühlte und etwas ähnliches verſuchte, ſo hat man die Berührungspunkte, wo ſich Schumann an ſeine gleichzeitigen Mitkünſtler anſchloß, ſo ziemlich alle genannt. Deutlicher und öfter als die Verwandtſchaft mit einem Zeitgenoſſen tritt Schumanns Verwandtſchaft mit Sebaſtian Bach hervor. Es geſchieht dieſem Geiſtesrieſen kein Unrecht, wenn man ſein tiefes Weſen, wie das Schumanns, herb und ſpröde nennt und ihm ſinnlichen Reiz abſpricht, dafür aber dem ganzen Sturmesathem des Geiſtes zuſpricht, der da wehet, wo er will, deſſen Brauſen wir hören, ohne zu wiſſen, woher er kommt und wohin er fährt. Wie bei Schumann birgt ſich hinter der herben, und bei Bach zudem noch eiſern ſtrengen Außenſeite die weichſte, tiefſte, reinſte Empfindung, man denke an ſo vieles in der Matthäiſchen Paſſion; oder auch nur an die Präludien aus Es-moll und B-moll im erſten Theile des wohltemperirten Klaviers. Heutzutage wird wohl kaum noch Jemand Bach für einen trockenen Verſtandescomponiſten halten — man muß aber ſogar ſagen, daß er bis zum Phantaſtiſchen phantaſiereich iſt — in dem Sinne etwa, wie die alten Baumeiſter des ſogenannten gothiſchen Styls, deren Bauten bei der ſtrengſten, berechnetſten conſtructiven Tüchtigkeit doch ſelbſt und im Ganzen wie ſeltſame Märchen daſtehen und deren Erfindungskraft in den Einzelheiten des bunteſten und reizendſten Ornamentes wahrhaft unerſchöpflich iſt. Schumanns Verehrung für Bach war faſt unbegrenzt. Er ſelbſt — wie Bach zugleich Phantaſt und Grübler — hat ſich in die Hieroglyphik des doppelten Contrapunktes je weiter, je mehr vertieft. Seine Symphonie in C mit der choralmäßigen, contrapunktirten Einleitung, dem hinreißenden Adagio mit dem Geſange in Oberſtimme und Baß zugleich, dem die Motive babyloniſch aufthürmenden Finale, das Finale des Klavierquintetts und Klavierquartetts in Es, die Studien für den Pedalflügel (begleitete Canons voll Geſang und freier, ſchöner Bewegung), viele Nummern aus der Peri, die Fugen (Op. 60 und 72) und noch viele andere Stücke ſtehen ohneweiteres neben dem beſten, was je ein Meiſter des Contrapunktes geſchaffen. Wie er es verſteht, aus der kleinſten Tongeſtalt Erſtaunliches zu ſchaffen, bewies er ſchon im „Carneval“ — und eben ſo zeigt es das Heft Op. 32. Aus einem kleinen, dem Hornſolo der Oberonouverture verwandten Dreinoten-Motiv iſt hier eine Scherzo, eine Gigue, eine Romanze und eine Fughette gebaut. Weniger verſteht es Schumann wie Beethoven (nach Schumanns Ausdruck), „das anfangs geringe Wort endlich zum hohen Weltenſpruche zu geſtalten“, als vielmehr aus dem geringen Keime eine ſinnige, ſchöne Blüthe zu ziehen. Man könnte in dieſer Beziehung Schumann beinahe einen Kleinkünſtler (in gutem Sinne) nennen. Auch arbeitet er meiſt miniaturartig ſauber — manches „in den bunten Blättern“

(Op. 99) u. dgl. mahnt beinahe an die mit Gold, Lasur, Purpur und Grün, mit Arabesken und zartem Pflanzengeranke und feinen Figürchen von Engeln, Menschen und Thieren sauber ausgemalten Initialen alter Pergamenthandschriften. Mit leichter Hand in flüchtigen Umrissen zu skizziren, wie z. B. Beethoven in den Bagatellen, ist er absolut unfähig. Selbst manche größere Compositionen von ihm sind eigentlich zusammengerückte kleine, wo man vor lauter feinen Zügen zu keinem großen Zuge und folglich zu keiner großen Wirkung kommt. Seine Oper Genofeva möchte vielleicht in diese Klasse zu zählen sein, in so großen Dimensionen auch ihre einzelnen Scenen angelegt sind. Diese Partitur steht eigentlich schon an der Grenze der maniera terza, wo Schumanns inniges Empfinden in trübe, krankhafte Melancholie umschlägt, und das Meiste den Eindruck macht, als habe der tödtlich ermüdete Meister seine Phantasie mit Peitschenhieben zum Schaffen aufgejagt, ihr Angst- und Weherufen gerade für die rechten Klänge gehalten und solche in Notenzeichen gebannt. Unter den letzten Trios, Liedern u. s. w. finden sich Dinge, die man ohne Beklommenheit kaum hören kann, wenn man sich erinnert, daß damals schon der Flügel jenes genius ater, dessen wir schon einmal gedacht, über dem unglücklichen Künstler rauschte. Freilich leuchtete gerade in dieser Periode sein Geist zwischendurch noch in der früheren Herrlichkeit auf — ja, er schuf ganze große Werke, welche seinen früheren schönsten mindestens gleich sind. Es genüge, die hochgeniale Musik zu Byrons Manfred, die überaus gemüthliche, reizende „Pilgerfahrt der Rose", die phantasievolle Symphonie in D-moll zu nennen.

Gleich den größten Meistern seiner Kunst hat Schumann alle Gattungen Musik geliefert, von der Oper und dem Oratorium (die Peri und die Musik zu Schlußscenen des Götheschen Faust sind in diesem Sinne aufzufassen) bis zum kleinen Liedchen, dem kleinen Klavierstückchen herab. Nur der eigentlichen Kirchenmusik hielt er sich fern. Wäre er als Katholik geboren und erzogen worden, so hätte ihn der mystische Zug seines Wesens gewiß in die Kirche und zu den alten hohen Hymnen geführt, die, tausendmal componirt, noch zum tausend und erstenmale ihre unerschöpfliche Kraft bewähren. Ganz ohne Zweifel lebte in Schumann ein entschiedener und sogar inniger und tiefer religiöser Zug, aber er griff, um ihm Ausdruck zu geben, lieber nach dem westöstlichen Divan („Gottes ist der Orient") oder nach den Makamen des Hariri (Abu Seids reuiges Ende, siehe Op. 66) oder nach der Lalla-Rookh — kurz nach etwas Exotischem — und diese mahomedanische, hindostanische, chinesische und kochinchinesische Gottesverehrung vieler deutscher Poeten und Componisten mahnt wirklich an die Kinder, denen an fremdem Tische das Schlechteste besser zu munden pflegt, als zu Hause am Tische der Eltern das Beste. Nur die Weihnachtscantate ist direkt christlich, aber keineswegs des Componisten bestes Werk. Ob auch der Pater profundus,

u. s. w. und die Engelschar, die den Gottesleugner, Verführer der Unschuld, Mörder und Gaukler Faust quasi re bene gesta in die ewige Seligkeit trägt, christlich sind, wollen wir den zahllosen Commentatoren des berühmten Gedichtes zu erweisen anheimstellen; jedenfalls ist die Composition Schumanns dazu als eine sehr ernst gemeinte anzusehen, und Brendel findet darin sogar bedeutende Andeutungen zu neuen Pfaden der religiösen oder näher kirchlichen Musik. Durchaus offenbart sich auch hier Schumanns tiefe, reine Empfindung, wie überall. Am schönsten zeigt sich diese Empfindung freilich in seinen kleinen und kleinsten Tonsätzen. Es ist oft ein Stück von sechszehn oder zwanzig Takten, in das eine Welt von Empfindung niedergelegt ist. Man höre z. B. nur die ohne Ueberschrift mit drei Sternen bezeichneten Nummern im Jugendalbum — zumal den kleinen Satz, dem das Datum 4. November 1847 beigesetzt ist — Mendelssohns Todestag. Auch das ist für Schumann bezeichnend, daß er seinen Schmerz um den Freund nur wie in einer Hieroglyphe aussprach — aber wie! Das ist keine élégie sur la mort de N. N. —, in dergleichen sich andere Componisten öffentlich ausweinten, zumal wenn der oder die Selige eine hohe Person gewesen. Es ist bei dem kleinen Stücke Schumanns, als sehe man Klara ins Zimmer treten: „Er ist todt" — Robert steht auf und wendet sich gegen das Fenster, damit Klara die Thränen nicht sehe, die ihm ins Auge gestiegen! — Schumann hat keine einzige Programm-Musik geschrieben, aber man versteht, was er sagen will, auch ohne Programm, denn wie er der Musik die außerordentlichste Ausdrucksfähigkeit zutraute, so lohnte sie ihm dieses ehrlich treuherzige Vertrauen und mag er nun bilderbuchartig malen (Soldatenmarsch, Reiterstück in Op. 68) oder feinste Bilder bringen (Scheherezade, die gleichsam ohne zum Schlusse kommen zu können, vor sich hinerzählt, Mignon — in Op. 68), es ist ganz wunderbar, wie er den bezeichnenden Ton zu treffen weiß. Die Ueberschrift muß man ihm freilich als archimedisches: „Gib mir, wo ich stehe" gönnen. Wer den Weg durchs Tonstück zur Ueberschrift nehmen wollte, würde vielleicht oft irre gehen — von der Ueberschrift zum Tonstücke dagegen wird man über die Wahrheit des Ausdrucks erstaunen. Wie ist z. B. der Ausdruck des träumerischen behaglichen Ruhens in der „Herberge" (Waldscenen) getroffen!

Wo ihn, wie bei Liedern, ein sinniger Text unterstützt, ist vollends der Eindruck ein bezaubernder, weil hier die Auffassung des Hörers auf keine falsche Fährte gerathen kann. Waldesgespräch, Dämmerung, Mondnacht, „auf einem alten Bergschlosse" von Eichendorff, das Ständchen von Reinick, „in Augsburg steht ein hohes Haus" von Kerner, der „Nußbaum" von Mosen, — doch man würde nicht fertig, wollte man all das Schöne und Schönste einzeln nennen, das oft in den Umfang weniger Takte und Töne niedergelegt ist. Man vergleiche nur z. B. den theatralischen Applaudirschluß von Philinens Liedchen (in

Op. 98) mit andern Liedern, die ohne eigentlichen Schluß mitten im Klange aufhören, wie die „Mondnacht" (in Op. 39), um zu erkennen, wie sinnig der Tondichter auf die feinsten Unterschiede eingeht!

Und wie nun (man sehe Jean Paul oder, wo er nicht cynisch und frech wird, Heine) feinstes Fühlen gerade den Humoristen zugetheilt ist, so ist auch Schumann ein wahrer Humorist. Von allen neuern Componisten ist er der einzige, dessen Scherzi sich den Beethovenschen anreihen — denn Mendelssohn läßt in den seinigen stets Elfen flüstern und trippeln, Gade bringt unter dieser Ueberschrift seltsam romantische Bilder — Anderer zu geschweigen. Gleich das allererste Scherzo Schumanns in der Fis-moll-Sonate ist voll seltsam übermüthigen Humors; ein völliges Meisterwerk aber das Scherzo in der B-dur-Symphonie, dessen Thema schon zum Schlusse des Adagio in den Posaunen langsam wie eine Geistergestalt aufsteigt, um gleich darnach kopfüber hereingepoltert zu kommen. Verwandt ist das gleichfalls geniale Scherzo im Klavierquintett, dessen Eindruck durch das danebenstehende Nachtstück des gespenstigen Trauermarsches noch gehoben wird.*) Andere Scherzi, wie im Klavierquartett, in der zweiten Symphonie, nähern sich mehr der von Mendelssohn eingeschlagenen Richtung.

Frägt man nun nach dem Wurzel- und Astwerke, auf dem alle diese köstlichen Blüten wachsen, das heißt nach der technischen Structur in Bau, Melodie, Rhythmisirung und Harmonie, so hat man in dem Tonsetzer allerdings den fertigen Meister anzuerkennen. Im Bau seiner größten, ausgedehntesten Tonsätze herrscht die vollkommenste Uebersichtlichkeit, in seinen kleinsten und gedrängtesten organische Gliederung — gestaltlos und willkürlich ist er nicht einmal da, wo er seinen Humor ganz und gar die Zügel schießen läßt, z. B. in der Einleitung zum Carneval. Er hält sich in der Anordnung seiner Sonatensätze u. dergl. an den durch die großen Instrumentalcomponisten herkömmlich gewordenen Bau, den er freilich mit Geist und Freiheit handhabt, der aber selbst dort, wo er ihn ganz verlassen zu haben scheint, noch immer deutlich erkennbar ist, entweder zusammengedrängt, wie in der Humoreske Op. 20, oder ausgedehnt und so zu sagen aufgelöst, im Faschingsschwank Op. 26. — Seine Melodie hat den deutschen Zug — man kann zuweilen von ihr sagen, daß sie „mit urkräftigem Behagen

*) Dieser Trauermarsch, mit der so dumpf und schauerlich herausklagenden Viola, ist sicher eines der phantastischsten Tonstücke, die es gibt, und der Ton des gespensterhaft Unheimlichen ist kaum sonst irgendwo in dieser Weise angeschlagen. Herrlich ist der Eintritt des letzten C-dur-Accordes — er leuchtet auf wie Morgenlicht, vor dem die Nachtgespenster weichen. Im zweiten Trio des Scherzo gaukelt eine etwas spukhafte Laune nach — als habe eines der Phantome die Thorsperre versäumt und fühle sich nun wie eine gehetzte Fledermaus bei Tage. Auch in den vierhändigen Clavierstücken (Op. 85) kommt eine Gespenstergeschichte vor — es ist darin vorzüglich das Rumoren der Poltergeister sehr ergötzlich gemalt.

die Herzen aller Hörer zwingt" — und wie frisch Anregendes er noch in seiner letzten Zeit schaffen konnte, zeigen die Frühlingsgesänge und andere Stellen in der „Pilgerfahrt der Rose." Den sinnlichen Reiz Rossinischer Melodie („tizianisches Fleisch ohne Geist" nannte ihn Schumann) haben seine Motive freilich nicht, daß er zur unglücklichen Stunde auch wohl trocken und dürre werden konnte, haben wir schon bemerkt. Merkwürdig ist es, daß Schumann von melodischen Manieren, Idiotismen, wie Mozart, Mendelssohn u. a. die ihrigen haben, ganz frei ist. — Seine Rhythmen sind oft kühn, schwungvoll immer — zuweilen ungemein künstlich gebaut. Als eigene Erfindung Schumanns dürfen die Duolen und Quadremolen gelten (Andante der Sonate Op. 22 — und sonst öfters), welche mit geraden Tongestalten in ungerade Bewegungen $^6/_8$ — $^3/_4$ u. s. w. so hineinspielen, wie Triolen oder Sextolen mit ungeraden Gestalten in gerade Bewegungen. Läßt man Triolen zu, so darf man consequenter Weise auch die Schumannschen Duolen nicht verwerfen; es ist aber nicht zu leugnen, daß Schumann zuweilen gerade und ungerade Bewegung unnöthiger Weise und unangenehm verwirrend mischt, um irgend einem an sich wenig bedeutenden Motive oder Gang ein Ansehen zu geben. Schumanns Harmonie ist stark, männlich, kräftig. Es hat, zumal in der Nach-Mozartschen Zeit, Leute gegeben, die verlangten, jede Partitur solle ein gelobtes Land sein, wo nichts als Milch und Honig fließt. Ein Doctor mellifluus war Schumann allerdings nicht. Er scheuet nicht Herbheiten, wo sie durch Stimmengang oder sonst gerechtfertigt sind, — er fängt die Ouvertüre zu Genofeva mit einem frei anschlagenden kleinen Nonenaccorde an und in Vorhalten, Anticipationen, Durchgangsnoten u. dergl. ist nicht leicht ein Anderer so kühn gewesen — als Beispiel mag das Andante des Klavierquartetts in Es gelten. Aber gesetzmäßig, d. h. vernunftmäßig ist Schumanns Harmonie überall. Seine Harmonie ist im Wesentlichen die Harmonie Sebastian Bachs und Beethovens, die auch keine Doctores melliflui sind — zumal der felsenharte Sebastian. Die Erwägung der Zuläßigkeit oder Bedenklichkeit des Einzelnen möge künftigen harmonischen Lehrbüchern anheimgestellt bleiben. Von vielen seiner harmonischen Herbheiten kann man sagen, was Jean Paul im Titan von Don Gaspards strengem Wesen sagt, es sei das „harte, kriegerische Durchschreiten des Mannes, der Aehren und Lercheneier zertritt." Jedenfalls besitzt die Welt an seinen Werken, wie sie nun veröffentlicht und Allen zugänglich sind, einen überreichen Schatz, aus dem die Fülle des Herrlichsten gehoben werden kann, und Schumann hat seinen Ausspruch: „Licht senden in die Tiefe des menschlichen Herzens — des Künstlers Beruf!" — durch sein Wirken und Schaffen in edelster Weise bekräftigt.

Karl Löwe, der Romantiker.

Löwe ist geborner Balladencompositeur. Er hat in dieser Gattung eine ganz unglaubliche Menge von Werken geliefert. Gleichwie der bewußte biblische Löwe umhergeht und sieht, wen er verschlinge, so geht der Stettiner Löwe in der ganzen deutschen Literatur umher, und nicht blos bei Geistern ersten Ranges, bei Schiller, Göthe, Uhland, auch bei Poeten zweiter und dritter Ordnung, bei Theodor Körner, Mahlmann, Aloys Schreiber u. s. w., und wo ihm eine Ballade begegnet, hat er sie gleich beim Kopf und componirt sie. Sieht man die fast zahllosen Löwe'schen Balladenhefte durch, so muß man über diese neue, ganz eigene Welt des Geistes, die sich hier öffnet — über diesen oft verschwenderischen Reichthum erstaunen. Löwe besitzt eine nicht gewöhnliche Phantasie, wahren Dichtersinn, Innigkeit, Kraft, Geist (diesen vor Allem). Er faßt bei dem sprödesten Gedicht die Grundstimmung mit bewundernswerther Geschicklichkeit auf, er weiß sein Tonbild, welches er darauf malt, reich zu gestalten und glänzend auszuschmücken. Er liebt es dabei, die Details mit einer miniaturartigen Sauberkeit auszumalen. Da sind denn nun der pikanten, geistreichen Züge, der sinnreichen Tonmalereien die Menge. So, umnur Einiges anzuführen, bringt er in Göthes „Hochzeitslied" das anfänglich pompöse Festthema, sobald die niedlichen Zwerglein auftreten, in doppelter Verkleinerung, so malt er im „Zauberlehrling" den Wasser holenden Besen durch eine rasche Figur, als aber der geängstigte junge Zauberer den Besen gespalten hat und nun gar beide Theile lebendig werden, bringt er jene rasche Figur zweistimmig in kanonischer Nachahmung. So entwickelt sich in „Prinz Eugen" die bekannte Melodie des alten Soldatenliedes aus anfänglichen Anklängen bis zu ihrer vollen Gestalt. So ist im „Offerus" die grobknochige Plumpheit, die bärenhafte Gutmüthigkeit des Riesen gleich in

der ersten Melodie auf das Ergötzlichste charakterisirt u. s. w. Es versteht sich, daß zu solchen Intentionen die Singstimme nicht allein sehr in Anspruch genommen wird, sondern auch die Klavierbegleitung zu ungemeiner Wichtigkeit und reichster Entwickelung gelangt. Hier steckt eben, was an Löwe bedenklich zu nennen ist. Seine Sachen machen oft den Eindruck des Ueberladenen, Verkünstelten, Vergrübelten. Sänger und Spieler entsetzen sich oft vor den Anforderungen, die er an sie stellt, ja manche seiner Hauptwerke z. B. Edward, das Hochzeitslied u. s. w. erheischen einen Stimmumfang, der kaum zu finden sein dürfte. Es ist ein Paradoxon und doch wahr, daß, um Löwe's Gesänge ausführen zu können, eine geringe Stimme besser genügt, als eine voll ausgebildete, reiche. Jene begnügt sich nur, anzudeuten und es ist ihr im Vorhinein vom Hörer ein solches Privilegium gestattet — diese will voll und vollendet ausführen und scheitert an Unmöglichkeiten. Diese rauhborstigen Stellen der Composition, dazu manche Harmoniefolgen, die selbst ein toleranter Sinn und ein tolerantes Ohr nicht gutheißen werden, sind eine natürliche Folge davon, daß es Löwe zunächst um Charakter und Ausdruck zu thun ist und ihm dann jedes Mittel dienen muß. Darum machen solche bedenkliche Stellen, weil sie aufrichtig gemeint und ein folgerichtiges Ergebniß des angenommenen Princips sind, einen gewissermaßen doch natürlichen Eindruck. Zum Theile schreibt sich jenes oft grübelhafte Wesen, dieser ganze Kram von Curiositäten zuverlässig aus dem Umstande her, daß Löwe einsam sitzt und seinen Träumen nachhängen kann. Gewiß sähe Vieles anders aus, wenn er im vollen Strome des Kunstlebens, in Leipzig, in Berlin, in Paris u. s. w. mitschwämme. Zwar sieht man seinen Werken an, daß er das Alte, wie das beste Neueste von Musik sehr wohl kennt — allein er kennt es gleichsam nur durch Buchhändlergelegenheit und seine Studirstube mag zugleich der Concertsaal sein, wo er sich von seiner Phantasie das Bedeutende aufführen läßt. Es ist unter solchen Umständen kein Wunder, wenn er oft auf ganz eigene Einfälle kömmt. Nicht ohne Verwunderung lesen wir in seinen Heften mitunter Anmerkungen, eine Art von Buchbindernachrichten an die Einbildungskraft des Lesers, der sich zu dem, was Text und Musik bieten, auch noch bald dieses bald jenes hinzudenken soll. So bringt Löwe in der letzten Nummer des „Gregor auf dem Stein" während der Beichte der Pilgerin in der Pianofortebegleitung die Melodie eines alten Beichtchorals und ersucht, sich diesen Choral aus der Höhe der Kirche von einem Chor gesungen zu denken. So begleitet er das Gretchen vor dem Andachtsbilde der Mater dolorosa mit der „Orgel aus der nahen Kirche" d. h. mit dem Pianoforte, das orgelmäßige Gänge zu spielen hat. Das ginge noch an. Aber er will bei der Stelle „hilf, rette mich vor Schmach und Tod" ein wohlmotivirtes crescendo, ein forte und ein decrescendo anbringen, welches das Pianoforte ganz leicht ausführen kann und

das er also unbedenklich vorschreibt. Allein da fährt ihm durch den Sinn, daß die Orgel dergleichen nicht zu prästiren vermag, und wie motivirt er es nun? Ueber das crescendo schreibt er: „Die Kirchenthüre öffnet sich" und über das decrescendo: „schließt sich". Es ist wohl nicht zu strenge, wenn man sagt, daß solche Einfälle etwas sehr Seltsames und Unkünstlerisches an sich haben. Dieser Grübelei ist es auch wohl zuzuschreiben, wenn bei Löwe eine gewisse Vorliebe theils für archaistische Formen, theils für ganz exotische Taktarten durchblickt. Auch contrapunktische Künste liebt und übt er, wie unter solchen Umständen begreiflich ist. Aber sonderbar, bei aller schulmäßiger Richtigkeit, bei aller Trefflichkeit der Stimmführung, bei einer stupenden Künstlichkeit (z. B. des kanonischen Hochamtes im „Huß") machen diese Partien doch nur den Eindruck des Studirten — man sieht ordentlich die Feilenstriche daran — es fehlt jener freie Schwung, wie er sich bei Sebastian Bach, Händel, ja bei Mendelssohn findet. Wenn endlich Löwe auf den Einfall gekommen ist, Horazische Oden, Gedichte von der Sappho und Anakreon in der Ursprache in Musik zu setzen, so ist das wieder der Einfall eines musikalischen Eremiten. Dieses Grübelwesen hat bis in die Melodie hinein gewirkt. Löwe's Melodien haben oft einen Zug einer gewissen Befangenheit, haben eine gewisse Herbheit oder Gedrücktheit. Ein Lied so frischweg vom Herzen zu singen wie Mozart, wie Beethoven, selbst wie Franz Schubert, ist er nicht im Stande. Sein schwungvollster, feurigster Gesang, die Composition von Dilia Helena's „mit jedem Pulsschlag leb' ich dir" hat etwas Reflektirtes. Man möchte, wäre der Einfall nicht zu gesucht, wohl sagen, daß der Schwung seiner Melodien nicht von ihrer angebornen Flugkraft, sondern davon herrührt, daß er sie mit starker, gewandter Hand hoch genug emporzuschleudern vermag. Wo es auf den Ausdruck verhaltener Leidenschaft, schmerzlicher Erregung, bitterer Klage ankömmt, trifft er nicht nur den angemessenen Ton sehr gut, sondern er hat an solchen Stellen auch wahre innere Empfindung, oft von großer, ergreifender Intensivität. Der Bußgesang Gregors, Gretchen vor der mater dolorosa, der Mönch von Pisa, die Klage der drei Bursche um der Wirthin Töchterlein u. a. verdienen wahrhaft Bewunderung. Wo es der Gegenstand erlaubt, spielt auch wohl etwas Dramatisches hinein, wie in dem Gespräche Edwards mit seiner Mutter, im Herrn Oluf u. s. w. Sehr eigenthümlich ist bei Löwe die oft mit größtem Glücke angewendete Färbung eines romantischen, nordisch nebelhaften Helldunkels, welches Kobolde, Elfen, Hexen und anderes Gelichter dieses Schlages eben in die rechte Beleuchtung setzt, daher denn auch die auf solchem Gebiete spielenden Balladen Löwe's von der größten Wirkung sind, und zumeist seinen Ruf begründet haben — wie Elvershöh, der Erlkönig, Held Harald, der Todtentanz u. a. Für das Tragische, Erhabene und für das einfach Große hat dagegen Löwe so gut wie gar keinen Ton. Wo

stärkste Empfindungen auszudrücken, erschütterndste Scenen zu malen sind, wird Löwe meist schwülstig, übertrieben, karikirt, und hilft sich durch Herumwüsten in unvermittelten Harmoniefolgen, so in „Edward" (besonders bei dem gegen die Mutter geschleuderten Fluche), im Schlusse des „Erlkönigs", in „der Mutter Geist". Dagegen versteht er es recht wohl, den Volkston anklingen zu lassen, so im Anfange von „der Wirthin Töchterlein", in „Graf Eberhards Weißdorn" und bis zum Komischen ergötzlich im „Friedericus rex". Ein ganz einfaches Lied wird man aber bei ihm vergeblich suchen. Selbst der „Friedericus rex" gliedert sich in zwei contrastirende Absätze, den soldatisch strammen und den komisch-sentimentalen, und endlich merkt man doch deutlich, daß man es mit einem Manne zu thun hat, der zu den „Honoratioren" gehört, und den Wachtstubenton nur Spasses wegen anschlägt. Alle Anerkennung verdient Löwe für die Geschicklichkeit, mit welcher er in seinen Großballaden und Großlegenden die kontrastirenden Massen zu wohlbeleuchteten, kräftig hervortretenden Gruppen zu ordnen weiß. In diese Klasse gehört z. B. die gemüthliche Legende von „Jungfrau Lorenz", die sehr edle Composition zu Schillers „Grafen von Habsburg" — die zu Theodor Körners „Walhalde", interessant durch reiche, orchesterartige Begleitung, wo man oft beinahe die Klangfarbe des Hornes, des Violoncells u. s. w. heraustönen zu hören meint. Auch seine „erste Walpurgisnacht" (welche wirklich Orchesterbegleitung hat) wäre hier zu nennen, wenn sie nicht durch Mendelssohns unvergleichlich reizende und phantasievolle Composition desselben Gedichtes zu sehr in den Hintergrund gerückt würde. Diese Großballaden machen Löwe gewissermaßen zum Nachfolger Zumsteegs, der in der geschickten Anordnung der Gruppen, selbst in Anwendung von Malerei und in noch Manchem einen ihm verwandten Zug besitzt, nur daß bei dem älteren Musiker Alles viel naiver, einfacher, ärmer, aber in seiner Bescheidenheit oft musikalischer ist als bei Löwe. Gleich wie Löwe trifft auch Zumsteeg den Ton des Gespenstigen, Unheimlichen sehr bezeichnend (seine „Una" ist in dieser Hinsicht ein Meisterstück, ebenso ist das Nahen des Leichenzuges, das Nachsausen des luftigen Gesindels in der „Lenore" mit höchst charakteristischen Farben gemalt), gleich wie bei Löwe reicht seine Kraft für Stärkstes nicht aus, wie denn z. B. die Ausbrüche der Verzweiflung seiner Lenore ziemlich zahm gehalten sind, und, wo sie sich zum Aeußersten steigern, durch eine sehr triviale, überdies ganz flach charakterlose Melodie bezeichnet werden. Franz Schuberts „Taucher", „Ritter Toggenburg," u. dergl. möchten bei verwandter Anlage doch an Effekt nicht zu vergleichen sein, die Großballade lag ihm ferner. Dagegen hat z. B. die junge Nonne durchaus eine Löwesche Auffassung nahe stehende Färbung. Der berühmte „Erlkönig" hat auf die Löwesche Composition desselben Gedichtes bei himmelweit verschiedener Hauptanlage im Einzelnen doch entschieden Einfluß genommen, man vergleiche

nur die Reden des Vaters — oder den Schluß. Man kann an der Schubertschen Tondichtung im Einzelnen Manches ausstellen, z. B. daß der Erlkönig fast wie ein primo amoroso singt, daß das Ganze zu tumultuos ist u. s. w., während man bei Löwe das unheimlich lockende Flüstern des Nebelgespenstes vortrefflich bezeichnet, in der Anlage des Ganzen das rechte Maß eingehalten finden wird. Dennoch läßt der Erlkönig Schuberts jenen von Löwe an Wirkung weit hinter sich. In jenem pulsirt die Urkraft des Genies, in diesem hat ein schönes, nicht gewöhnliches Talent den Ton überall sehr wohl zu treffen gewußt, und unser Beifall ist hier halb und halb ein verstandesmäßig kühler, während wir uns dort unwiderstehlich mit fortgerissen fühlen. Die Disposition des Ganzen ist bei Schubert wie bei Löwe höchst meisterlich — in diesem Sinne hat Schubert auch sehr wohl gewußt, warum er jene melodischen Sätze an rechter Stelle den Tonsturm unterbrechen läßt.*) — Daß Schumann in seiner „Löwenbraut" ganz entschieden und ohne Zweifel mit klarem Vorwissen den Ton der Löwe'schen Ballade angeschlagen hat, haben wir bereits an anderer Stelle bemerkt.

Ein eigenthümliches Kennzeichen für Löwe ist übrigens, daß man bei ganz vortrefflicher Anlage des Ganzen und vielen, meist überwiegenden, auch ganz vortrefflichen Einzelnheiten doch nur selten einen ganz ungetrübten und ungestörten Eindruck erhält, und meist auf einzelne Züge stößt, die man durchaus wegwünschen muß; bald eine störende Harmonie, bald eine gequälte Melodieführung, bald einen bizarr charakterisirenden Zug (Schluß der „Glocken von Speier"), bald irgend eine andere Geschmacklosigkeit. Hin und wieder unterläuft auch wohl Unbedeutendes (Todtengräberlied aus Hamlet), Mattes und Triviales (der Feldherr, d. i. Napoleon im Pestspitale), doch glücklicherweise nur selten. Ein reines Meisterwerk von Anfang bis zum letzten Ton bei fortwährender Steigerung des Effektes und wunderbar beruhigenden Abschlusse ist dagegen der Wirthin Töchterlein — auch (obwohl schon weniger frisch und eindringlich) der Mönch von Pisa, wo der „Johannes Parricida" zuletzt wirklich wie in Stein gegraben dasteht. Gretchen vor der mater dolorosa ermangelt nur einer ähnlichen Steigerung und bleibt zu gleichmäßig in der Stimmung wühlenden Schmerzes, um hier ebenfalls genannt werden zu können. Diese und ähnliche Meisterdichtungen werden Löwe unsterblich machen — vieles Mittelgut wird man vergessen, wie das noch geringere, fast zahllose Mittelgut Zumsteegs vergessen ist.

Bekanntlich hat Löwe auch einige Oratorien componirt. Seine Vokaloratorien (Apostel in Philippi, eherne Schlange) werden vielleicht durch Männer-

*) Sehr trefflich ist auch Reichardt's Erlkönig in seiner einfachen, etwa ein Spinnstubenlied repräsentirenden Fassung. W. J. Tomaschek's Erlkönig ist in nicht unwahren, aber sehr blassen Farben gemalt.

gesangvereine fortleben. Das Genre ist jedenfalls neu, ob glücklich, ist zu bezweifeln. Nichts sättigt so rasch und wird zum Ueberdrusse, wie vierstimmige Sätze gleichartiger, tieferer Stimmen — also Horn- oder Violoncellquartette, Männerquartette, Männerchöre. Ein ganzes Oratorium dieser Art muß bald tödtende Monotonie werden. Anziehender ist Löwe's mit dem gewöhnlichen Apparate an Stimmen und Orchestermitteln geschriebenes Oratorium „die sieben Schläfer", sein größtes, reichstes Werk, das bedeutendste, das zu erreichen ihm gegeben war — und darum einer genauern Betrachtung besonders werth. Aber selbst auch bei den sieben Schläfern kann man die Bezeichnung als Oratorium nur uneigentlich gelten lassen.

Will man diesem Werke nicht schweres Unrecht thun, so muß man sich durch die Benennung „Oratorium" nicht irre machen lassen, sondern es als das nehmen, was es wirklich ist. Löwe ist und bleibt einmal specifischer Balladenkomponist, so sehr, daß selbst seine wenigen Pianofortesonaten wie „Balladen ohne Worte" aussehen. Unter seinen Balladen zweigt sich nun eine besondere Abtheilung unter dem Namen „Legenden" ab, d. h. Balladen, deren Stoff näher mit christlichem Glauben, mit christlicher Wundersage zusammenhängt. Manche dieser Balladen sind kurz und liedartig behandelt, wie z. B. das Milchmädchen, das Johanniswürmchen, oder entschieden als Strophenlied, wie „des fremden Kindes heiliger Christ." Andere dehnen sich zu reich gegliederten, in mehrere verbundene Sätze getheilten Compositionen aus, wie „Jungfrau Lorenz" — und der „große Christoph", ein Riese von Haus aus, füllt gar ein ganzes Heft. Mitunter wollte sich der Stoff in ein einziges Gedicht gar nicht unterbringen lassen, da entstanden denn die Balladenkränze, wie „Esther" (die Liebe eines polnischen Königs zu einer schönen Jüdin) und speciell dem Legendenfache angehörig „Gregor auf dem Stein," deren jedes sich in sechs bis acht selbstständige Nummern theilt, welche zusammen ein Ganzes bilden. Von da an ist bis zu einem Oratorium im Sinne der „sieben Schläfer" nur noch ein kleiner Schritt. Löwe ist auch hier Balladenkomponist geblieben. Wollte man mit Gegensätzen spielen, so könnte man sagen: „Gregor auf dem Stein" ist ein zur Balladenform zusammengedrängtes Oratorium für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung — die „sieben Schläfer" sind eine zur Oratorienform ausgedehnte Ballade für Soli, Chor und Orchester.

Was die Behandlung des gegebenen Stoffes durch Prof. Giesebrecht betrifft, so hat sie ihr Bedenkliches. Die an sich sehr einfache Sage erscheint künstlich zerstückelt, in drei Abtheilungen auseinandergezogen — und es ist in dieser ganzen gedehnten Behandlung im Grunde der einzige belebte und lebensvolle Moment, wo Malchus vom Volke für einen persischen Späher gehalten und vor den Prokonsul geschleppt wird. Der Dichter scheint sogar Sinn und Bedeutung

der Sage mißverstanden zu haben. Mag sie nun einen historischen Grund haben oder mag sie nur eine Umdichtung der altgriechischen Mythe vom Epimenides sein, unverkennbar spricht sich darin die naive Freude und Verwunderung des altchristlichen Volkes über den ungeheuren Umschwung der Dinge zu seinen Gunsten, über den Sieg des Christenthums aus. Kürzlich noch der alte Götterdienst herrschend, die Bekenner des neu vom Himmel gekommenen Glaubens verfolgt, gemartert, getödtet, Taurobolien, Orakel, im römischen Pantheon alle Götter, altitalienische, hellenische, ägyptische, baktrische — nur der eine wahre nicht. Und als dieser herantritt, brechen die falschen Götter zusammen; was früher, vor Erfüllung der Dinge, religio gewesen war (Paulus an die Römer I. 19. 20) wurde nun superstitio. So zu sagen über Nacht ging das alte, in sich verworrene, müde und unhaltbar gewordene Heidenthum, dem kein Cäsar Julianus und kein Philosoph Porphyrius frische Lebenskraft mehr einzuhauchen vermochte, zu Grabe, die Pythia verstummte, die Göttertempel schlossen sich, und an die Stelle der blutigen Opfer trat das vom Propheten Malachias verkündigte reine Opfer. Der Dichter des Löweschen Textbuches macht aus der Geschichte der sieben Schläfer ein Vorbild der Auferstehung des Fleisches. Als ob es nach der Auferstehung Christi noch eines weiteren Vorbildes bedürfte! Nun aber gar die Ausführung ins Einzelne:

„— alle in des Grabes Tiefen
Leben, schlafen selbst sich unbewußt
Und erwachen einst am jüngsten Tage."

Wenn schon ein Opus sich für ein specifisch christliches gibt und sich mit einer Salbung vernehmen läßt, die von Seiten des Componisten drei Posaunen in Athem und den ganzen doppelten Contrapunkt in Bewegung setzt, so verstoße es nicht aufs Gröbste gegen die einfachsten Grundlehren. Nahmen doch auch die Heiden keinen „unbewußten" Todesschlaf an. In dem moralisirenden, nutzanwendenden Schlusse des Giesebrechtschen Textes liegt etwas so Philiströses, Kleinliches, daß der Eindruck ein durchaus unangenehmer ist. Warum nicht die Sage einfach geben, ohne mit der eignen Weisheit hinterdrein gefahren zu kommen? Die Zeiten der Gellertschen Fabel, wo in geschwätziger Breite erzählt wird, was der Fuchs zum Raben gesagt hat, und die lange Geschichte eine beinahe eben so lange Moral hinter sich herschleppt, sind vorüber.

Löwe's Composition ist schon durch das über seine Begabung und Kunstrichtung im Allgemeinen Gesagte genügend charakterisirt. Man wird lange suchen können, ehe man etwas Schöneres findet, als das Erwachen und Entschlummern der Brüder, die letzte Arie des Johannes, den mild rührenden Chor, der den Todesschlummer der Heiligen feiert oder den darauf folgenden prächtigen Schlußchor. Das Duett „nach Ephesus" ist äußerst glänzend, äußerst effektvoll — die

langathmigen Coloraturen in der Weise Händels, die hier ganz plötzlich auftauchen, sind aber eine der Löweschen Geschmacklosigkeiten und dabei ein unmotivirtes, archaisirendes Gelüste Löwe's, wie auch der unnütze Doppeltakt des Beginns der zweiten Abtheilung. Ueberhaupt erscheinen die Priesterchöre, die Arie des Bischofs u. s. w. ziemlich trocken gemacht. Ohne Frage aber war es ein unglücklicher Einfall, den Chor, „ob ein Wunder hier geschehen, ob uns Höllentrug umstrickt" in Fugenform zu behandeln. Die Fuge ist nur da am Orte, wo man Zeit hat, sich mit einem Thema dialektisch zu befassen, es in seinen verschiedenen Beziehungen in reicher Entfaltung darzustellen. So geduldig ist eine aufgeregte Menge, die ein Wunder vermuthet, nicht. Ein ganz homophonischer, rasch vorüber brausender Chor wäre hier das Rechte — so wie Mendelssohn im Paulus den Moment „die Götter sind zu uns herabgekommen" mit sehr richtiger Einsicht behandelt hat. Die erwähnten curiosen Löweschen Einfälle machen sich stellenweise auch bemerkbar. So erscheinen zu Anfang und zu Ende sieben Septimenaccorde von sieben Blasinstrumenten, als Anspielung auf die sieben Brüder. Das ist papierene Symbolik, denn wer gibt sich die Mühe, zu zählen, wie oft ein Accord sich wiederholt, und wer, sei er auch der beste Musiker, merkt, ohne in die Partitur zu sehen, daß gerade sieben Blasinstrumente erklingen?*) Aehnlich stimmt beim Heraustreten der Brüder aus der Höhle das Orchester einen sehr wenig bekannten Auferstehungschoral an, der zudem durch kanonische Nachahmung und zwei contrapunktirende Stimmen noch unkenntlicher wird. Wie das Künstlerische, Schöne, Echte und das kleinlich Seltsame bei Löwe oft zu einem untrennbaren Ganzen verschmolzen sind, dazu sind diese und ähnliche Stellen sehr bezeichnende Beispiele. Wollte man Löwe's Charakteristik in wenige Worte zusammenfassen, so könnte man sagen; er sei ein Dichter, der aber einen gewissen professorenhaften, kleinbürgerlichen Zug hat — oder umgekehrt, er sei ein Professor oder rector gymnasii (das ist er ja wirklich) voll Dichterzüge.

*) Diese Art zu symbolisiren steckt eigentlich im deutschen Geiste und tritt oft in eigenthümlich seltsamen Einfällen und rebusartigen Wortspielen zu Tage. Da ist z. B. der bekannte schöne Kupferstich A. Dürers vom Jahre 1504. Adam und Eva neben dem verhängnißvollen Baume mit der Schlange. Sie reicht eben die verbotene Frucht. Das Paradies ist durch allerlei Thiere belebt, eine Katze kauert zu Eva's Füßen, vor ihr ohne Furcht eine Maus — auch ein scheues Häschen sitzt sorglos da — noch ist Friede! Bisher ist Alles ganz einfach. Nun aber steht hart hinter dem Baume an den Stamm gedrückt die seltsame Gestalt eines Elenns oder Alks. Man sieht das Blatt hundertmal, ehe man sich erinnert, daß dieses Thier auch und zwar gewöhnlich Elend genannt wird — und versteht nun erst den Zug: hinter dem Sündenfalle lauert das Elend Noch viel seltsamer als dieses Elend, welches hinter der Sünde steht, ist ein Einfall Steinle's, der den Gedanken nulla fides (kein Glaube) dadurch ausgedrückt, daß eine zerbrochene Geige (auch fides) zu den Füßen eines Kindes liegt. Das steht doch nicht mehr allzufern von dem Scherzbilde, wo ein Vater über das Pianospiel seiner Tochter „ganz weg", d. h. gar nicht im Zimmer ist.

Die

musikalischen Reformbewegungen der Neuzeit.

I. Kirche und Tonkunst.

Alle Kunst geht in ihren ersten Anfängen von der Religion aus und kehrt in ihrer höchsten Entwickelung zur Religion zurück. Das religiöse Bedürfniß des Menschen ruft das künstlerische Vermögen wach, damit es ihm dienstbar werde — und bezeichnet so schon jene allerersten Anfänge der Kunst als sein Eigenthum: Cultusbilder, Tempelgebäude, Hymnen. Ist aber die Kunst zur Vollkraft gediehen, dann wendet sie freiwillig und gleichsam dankerfüllt ihr höchstes Vermögen wieder der Religion zu und erachtet Aufgaben religiösen Inhaltes für ihre höchsten. So war es von den ältesten Zeiten anzufangen bis auf die neueste. Das künstlerisch genialste aller Völker, das griechische, das, nach Winckelmanns wahrem Worte „Schönheit schuf, wie man einen Topf drehet," kannte nichts Höheres als das Zeusideal des Phidias — sein schönstes Gebäude, der Parthenon, war eine Tempelstätte, sein schönstes Gedicht, die Ilias, hatte den Göttern Gestalt und Würden gegeben, seine herrlichen Tragödien waren ein Theil des Cultus. So ist es eben auch mit der christlichen Kunst gewesen. Kunst des Mittelalters heißt ziemlich so viel als religiöse Kunst. Die Renaissancezeit fing wieder an, Göttergeschichten zu malen, zu meißeln und zu besingen — aber ganz anders als es das klassische Alterthum gethan, für welches dieser bunte Schein Realität und Inhalt hatte, sie freute sich des ihr wie geschenkt in die Hände gerathenen überreichen, malerischen und dichterischen Stoffes (wenigstens in der ersten Zeit). Diese zu einem Scheinleben erweckte, vermeintlich im antiken Geiste wiedergeborene Kunst verrieth ihre Schwäche, wenn sie sich einen dem unmittel-

bar gegenwärtigen Leben angehörigen und ihm entnommenen Inhalt geben wollte, sie verlief sich dann in gespreizte oder theatralische Allegorien, endlich war sie nur noch gut genug, Gartenstatuen für fürstliche Parke, Deckengemälde für fürstliche Säle zu liefern, bis sie als Rococo den Gipfel der Unnatur, der bloßen coursfähigen Convenienz und der blanken, baren Frivolität erreichte. Der Rückschlag erfolgte. — Man lernte es, die antike Welt mit ganz andern Augen anzusehen, man fand darin nicht mehr, wie das 16. Jahrhundert, eine heitere Fülle bunter Fabeln,*) nicht mehr wie das 17. Jahrhundert einen Complex lüsterner Götteranekdoten, nicht mehr wie das 18. Jahrhundert conventionelle Typen der Luxuskunst, man lernte den sittlichen und geistigen Gehalt jener Dichtungen und Kunstwerke begreifen, welche allgemach für die Gelehrten nur todte Cadaver zu philologischen oder antiquarischen Sectionen, für die Großen eine geschmackvolle Auszierung ihrer Appartements, für deren Hofpoeten Quellen und Fundgruben für hoffähige Tragödie und Heldenoper, für die Uebrigen ein leeres Spielwerk geworden waren. Den geistig-sittlichen, ewigen Gehalt hier in reinster Formenschönheit zu erkennen — das war der Gewinn der erlangten Einsicht und er zeigt sich auf das Erfreulichste in den aus jener Zeit überkommenen Kunstwerken. Was die Schüler der Griechen damals schufen, was Göthe dichtete, Carstens zeichnete, Schinkel baute, was endlich, von demselben Geiste berührt, Gluck componirte hat eine gewisse Morgenfrische, wie das Anbrechen eines neuen Tages unter dem heitern Himmel von Hellas. Diese Künstler und andere, ihnen verwandte, schnitzelten nicht äußerlich antike Formen, sie durchdrangen ihre Dichtungen mit dem antiken Geiste des Maßes und der Schönheit, worauf sich dann die entsprechende äußere Form, wie von selbst, fand. „Jeder sei auf seine Art ein Grieche, aber er sei's" rief Göthe den Künstlern zu.**) Mit jenem Erkennen, mit jenem Schaffen war freilich auch schon die Lebenskraft dieser ganzen Dichtung erschöpft. Denn ein mitklingender falscher Ton dabei war, daß die antike Menschheit Alles, was da ist, Gott und Welt, mit ganz andern Augen ansah, als der moderne Mensch. Um völlig „Grieche" zu werden, müßte dieser die zwei und zwanzig Jahrhunderte aus der Weltgeschichte streichen, die seit der Perikleischen Zeit bis auf die unsere verflossen sind. Bald wendete sich die Künstlerschaft einer Dichtung zu, die uns näher und ganz unmittelbar angeht — man fing an, sich für die Kunst des Mittelalters in Wort und Ton, in Bild und Bau zu begeistern, für Dante, für die Singemusik der Sixtinischen Kapelle, für die Maler der vorraphaelischen Zeit, für romanische und gothische Baukunst. Was noch vor wenig

*) Sandrart meint in seiner Akademie, ein guter Christ dürfe an die falschen Götter nicht glauben, habe aber die dabei an den Tag gelegte Kunst zu schätzen.

**) „Antik und modern", s. 30. Band (Ausgabe 1840), S. 463.

Jahren nur als antiquitätisches Curiosum, wenn nicht als Barbarei gegolten, drängte jetzt das Andere in den Hintergrund; die große Obervormundschaft in Geschmacksachen von und für Deutschland, mit der Devise W. K. F., ließ vergebens Bannstrahlen und Interdikte gegen die „Romantiker", gegen die „Heiligen- und Legendenmalerei" los.*) Vergebens öffnete ihr Großmeister in seinen „Gemälden Philostrats" eine wohlgedeckte, herrlich arrangirte Tafel, wo die Künstler nur zu kommen und zuzulangen brauchten. — „Hänschen geh' und sieh' dich um — sieh mir ob sie kommen." Sie kamen nicht. Liebesannäherung, Bewerbung, Gelingen und Mißlingen, Geburt und Erziehung — die Vorspiele der Liebesgötter — Meles und Kritheis blieben ungemalt und unbesungen und Herkules, „welcher ein besonderes Capitel füllt," trat vergebens „kräftig entgegen." Sie getrösteten sich, es sei eben Mode und werde vorübergehen. Aber es ging nicht vorüber, im Gegentheil, die Richtung klärte sich (da allgemach manche anfängliche Schönthuerei in Mißcredit kam und verschwand) und kräftigte sich durch ihre Klärung. Die Ursache dieser Lebenskraft, welche die Richtung bewies, liegt eben darin, um dessentwillen jene schöne, antikisirende Epoche so schnell vorüberging — nur umgekehrt. Diese Gestalten, diese Begriffe greifen in unser innerstes Wesen hinein — die Einrichtungen unserer Staaten, die Feierlichkeiten unseres Gottesdienstes, die Sitten des geselligen Umganges sind darauf gebaut. Man täuscht sich sehr, wenn man glaubt, es seien nur noch äußere Formen überlebter, überwundener Zustände, der Kern sei morsch und wurmstichig und es bedürfe nur eines äußeren Anstoßes, damit auch jene äußeren Formen zusammenbrechen und für Neues Raum geben. Man braucht nur die geistigen Bewegungen seit etwa 1830 beobachtet zu haben, um einzusehen, daß die Kirche (unter der wir nicht die Hierarchie allein, sondern die Gemeinschaft *Aller*, die sich zu ihr bekennen, verstehen) abermals gefährliche Krisen überstanden hat, und neu gekräftigt aus ihnen hervorgegangen ist. Daß frühere ähnliche Verhältnisse ein ähnliches Endresultat gehabt haben, lehrt die Weltgeschichte auf jedem Blatte und wir dürfen kühn annehmen, daß es auch in Zukunft so sein werde! Es täuschen sich also wie gesagt jene gar sehr, welche nur noch äußere übrig gebliebene Formen eines ganz vermorschten Kerns zu sehen meinen und mit ihnen täuschen sich, die uns Zukunftskunstwerke einer geträumten anthropologischen Zukunftsreligion (im Gegensatze zur alten, d. h. bisherigen, theologischen) ankündigen, — ja, uns schon die Zeit ausmalen, wo sich alle Künste in einer Gesammtkunst vereinigen, welche den Zweck hat, die verklärte göttliche Menschheit zu feiern, wo das Theater an die Stelle des Domes tritt und folglich die Musik

*) Göthe selbst schleuderte im 2. Hefte von Kunst und Alterthum (wie er an H. Meyer schreibt) „eine Bombe gegen das Treiben der christthümelnden Malerei."

des musikalischen Drama die eigentlich religiöse vorstellen wird. Mit der Erstarkung des kirchlichen Lebens treten nun freilich auch Leute auf, die nicht bedenken, daß die Sonne am Himmel stehen bleibt, wo sie eben steht, wenn man auch die Uhrzeiger gewaltsam rückwärts dreht. Auf dem Gebiete der Künste insbesondere setzen sie der einseitigen Vergötterung des antiken Ideals eine nicht minder in Einseitigkeit befangene Vorliebe für die Kunst des Mittelalters entgegen — selbst wo diese in noch völlig roher, embryonisch unentwickelter Form auftritt — und: wie sie gerne das Mittelalter restauriren, und eine Jahrhunderte lange Entwickelung in Leben, Wissen und Können am liebsten ignoriren möchten, so weisen sie z. B. in der Musik gerade auf Zeiten als die einer hohen und herrlichen Entwickelung, wo man eigentlich noch alle Hände voll damit zu thun hatte, die allerersten Elemente (Ton, Intervallbedeutung, Tonart u. s. w.) sicherzustellen. Wenn wir nun z. B. in den Leistungen des Aretiners Guido und seiner Schule den richtigen Sinn bewundern müssen, der die Forscher bei dem System der Hexachorde, der Hand, der Solmisation, trotz aller scholastischen Spitzfindigkeiten der Mutation und bei aller Unbehülflichkeit leitete*), so hat dieses System für die heutige Tonkunst doch nur den Werth eines ehrwürdigen, interessanten Alterthums, und der Lehrer wird sich so wenig der Guidonischen Hand bedienen als Jemand, der auf festen Füßen zu gehen vermag, nach den Krücken greifen wird. — Was in späterer Kunstperiode hochbegabte Tonsetzer auf Grundlage einer theilweise noch sehr unentwickelten Theorie und mit vielfach nicht blos beschränkten, sondern zum Theile selbst dürftigen Mitteln zu erreichen verstanden, behält seinen Werth für alle Zeiten. Der moderne Musiker mag sich mit Recht für Guillaume Dufay, für Josquin des Près, für Adrian Willaert u. s. w. interessiren, für Morales, Carpentrasso, und nun gar den herrlichen Palestrina begeistern, hat er aber eine Aufgabe zu lösen, wie sie jenen Meistern gestellt wurde, so wird er — ist er anders in seiner Kunst kein Heuchler — diese Aufgabe in der Weise seiner eignen Kunstperiode zu lösen suchen — er wird im Geiste aber schwerlich in den Formen der alten Meister schaffen, oder er wird, wo ihm die Anwendung dieser Formen ersprießlich scheint, wo er glaubt, daß von dorther neue Anregung und durch sie Gewinn zu holen ist, diese wenigstens in die Art und Weise seiner Zeit gleichsam übersetzen.**)

*) Der neueste Lobredner Guido's ist S. Stehlin, s. d. Chorallehre. Bei diesem höchst interessanten Werke wäre nur zu wünschen, daß der Verfasser für seine ganz neue Auffassung die Beweisstellen aus den Quellen selbst beigebracht hätte (was mit einem Dutzend Zitate entscheidender Stellen abgethan gewesen wäre) statt uns die Resultate seines Studiums ex cathedra zu octroyiren. Die allgemeine Andeutung der benützten Quellen in der Vorrede und die günstigen Zeugnisse einiger Wiener Musiker sind dafür kein Ersatz.

**) In diesem Sinne hat Mendelssohn aus Seb. Bach Unschätzbares zu gewinnen verstanden.

Der Geist der mittelalterlichen Kunst, was uns an ihr so wunderbar ergreift, sitzt nicht in Aeußerlichkeiten, nicht in der oft noch naiv ungelenken Form. Wer die unvollkommene Form einer früheren Kunstperiode aufsucht, um dadurch ihren Geist zu finden, schlägt den verkehrten, d. h. falschen Weg ein!

So haben denn die Componisten, welche ihre Kunst dem Dienste der Kirche weihten, stets in der Weise der Kunstperiode geschrieben, der sie selbst eben angehörten. — Gingen tüchtige Meister mit Glauben und Liebe, mit Ehrfurcht vor dem Heiligen und Hingabe an das Heilige, an die Arbeit, so durfte man stets ein Werk erwarten, das Mit- und Nachwelt zu erfreuen, zu erbauen und zu erheben im Stande ist. Ob es dann reiner Vocalsatz ist oder Instrumente mitwirken, ob einer der acht Kirchentöne oder eine der neueren Tonarten zu Grunde gelegt ist, gilt gleich. Die Frömmigkeit sitzt nicht im modus jonicus oder aeolicus — nicht im doppelten Contrapunkt und was sonst die Kunst für Mittel in Bewegung setzt — so wenig wie die antike Säule, der romanische Rundbogen oder der Spitzbogen der Gothik an und für sich entscheiden, ob ein Dom ein edel und erhaben zu nennender Bau sei. Der rechte Meister wirkt mit allem diesem das Rechte, der Pfuscher oder seelenlose Techniker mit allem diesem Nichts. So ist es auch mit der Musik! Die Musiker werden entschieden Einspruch thun, sich einen Kunstkanon von diesem oder jenem vereinzelten Kunstalterthümler vorschreiben zu lassen, der, weil er schon eine „Geschichte der christlichen Kunst" oder der Kunst im Dienste der Kirche schreibt, auch auf Musik kömmt — ohne das, worüber er schreibt gründlich zu verstehen oder auch nur näher zu kennen — seine Gelehrsamkeit aus dem Gerbert'schen Sammelwerke u. dgl. schöpft, sich in Ermangelung eigenen Urtheils an das Thibaut's und anderer einseitig befangener Liebhaber lehnt, und allenfalls Schriftsteller des Mittelalters zur Entscheidung von Fragen zitirt, von denen jene Zeit noch gar keine Ahnung hatte.

Es geht dem modernen Kirchencomponisten fast ebenso wie dem modernen Kirchenarchitekten. Es ist überhaupt merkwürdig genug, daß die oft bemerkte Analogie zwischen Musik und Architektur sich auf dem Felde kirchlicher Kunst auch in ihrer historischen Entwickelung zu einem völligen Parallelismus gestaltet. Gleichzeitig mit dem alten Gregorianischen Gesange und gleichsam als sein architektonisches Gegenbild begegnet uns vor Allem die alte Basilica, wie S. Clemente oder S. Prassseda in Rom, S. Apollinare in Classe bei Ravenna u. a. Aus dem alterthümlichen Bauwerke wehet derselbe eigene Schauer von Andacht — diese weiten Hallen mit den strengen, ernsten Mosaikgestalten auf blauem oder (später) goldenem Grunde stimmen nicht weniger feierlich, als z. B. der Gesang des Te Deum oder der Präfazion. Dem klaren, edeln Romanismus mit seinen ruhig gelagerten Massen entspricht der Styl a capella mit seinen kunstvoll verschlungenen, aber scheinbar ganz einfachen Harmonien, den kühnen Dreiklangfolgen, den über

einander gebauten Stimmen und langgehaltenen Noten. So wie der romanische Bau aus der Basilica, ist der Palestrinastyl aus dem Gregorianischen Gesange hervorgegangen. Er verläugnet das sinnliche Moment der Musik, die periodisch gegliederte, liedartige Melodie, gänzlich — ja, er hat so gut wie gar keine Ahnung davon. Eigenthümlich gestaltet sich Architektur und Kirchenmusik in dem prachtliebenden Venedig. Die reichen Venezianer umgaben die einfache Kreuzanlage ihres S. Marco mit Gängen und Kapellenreihen und krönten ihn statt der einen Kuppel des byzantinischen Centralbaues mit einer ganzen Gruppe von Kuppeln, die mächtigen Herren der Adria sendeten statt einzelner Schiffe gleich ganze Flotten nach Ost und West aus; in ähnlichem Bewußtsein, über die reichsten Mittel verfügen zu können, setzten die Kapellmeister von S. Marco, die Gabrieli u. a. Alles gleich für zwei bis drei Chöre. Die wie aus Licht zusammengewobenen Gesänge Palestrina's bezeichnen für die Musik den höchsten Punkt des reinen Spiritualismus, so gut wie in der Malerei Fiesole's verklärte Gestalten, die in gewöhnlicher Erdenluft ersticken würden. Dieser äußerste Punkt ist nun nothwendig der, wo eine Umkehr eintreten muß. In der Bau- und bildenden Kunst trat sie bekanntlich in der sogenannten Renaissance ein, da man sich wieder der antiken Kunstweise zuwendete. Im Grunde beruht die vollständige Umbildung der Musik auf genau demselben Motiv. Es war um das Jahr 1590, daß im Hause des reichen Musikfreundes Grafen Vernio in Florenz geistvolle Künstler, wie Peri und Caccini, gebildete Dilettanten, wie Vincenzo Galilei, von der damaligen Idee der „Wiedergeburt der antiken Kunst" ergriffen, sich beriethen, ob man denn nicht auch die Musik der Griechen mit ihren traditionellen Wundern, und insbesondere ihre dramatische Musik wiederaufleben machen könnte? Freilich mußte man es machen wie Jean Paul's Schulmeister Wutz, der, weil er sich die Werke Klopstocks, Kants u. s. w. nicht verschaffen konnte, selber Etwas zusammenschrieb, das er die Messiade, die Kritik der reinen Vernunft u. s. w. nannte. Da man von der Musik der Griechen eigentlich gar Nichts wußte, so schrieben die Herren Etwas zusammen, das antike Dramen mit Musik vorstellen sollte, die Euridice, Ariadne, die Daphne u. s. w. Aber so befangen steif diese Rezitation im Ganzen auch war — die Nothwendigkeit, einzelne Personen in dramatischen Situationen singen zu lassen, führte zur Monodie (statt der früheren vielstimmigen Gesänge), diese machte eine geregelte Begleitung durch Instrumente nöthig — die Melodie und musikalische Periode im modernen Sinne fand sich ein, die wir zuerst bei Viadana (1596) auftauchen sehen. Nach der großen Zeit der italienischen Musik erblühte die „schöne" Periode — Rom trat das Scepter endlich an Neapel ab — und unsere ganze heutige Musik ist eine Tochter der neapolitanischen Schule. Man kann die Kirchencompositionen der schönen Periode ohne Weiteres den Meisterwerken der edlen Frührenaissance vergleichen. Aber, sehr merkwürdig, in Deutschland

bildete sich mittlerweile ein Styl aus, den man endlich in den Arbeiten der Familie Bach geradezu der Gothik an die Seite stellen kann. Der große Sebastian, der aus irgend einer kleinen Tongestalt irgend ein riesiges, in allen Theilen belebt emporstrebendes, mystisches Riesenwerk aufbaut, ist der Großmeister dieser musikalischen Bauhütte, seine H-moll-Messe der Kölner Dom in Töne übersetzt. Selbst seine bunte Tonornamentik erinnert an die Steinblüten der Gothik — man möchte beinahe sagen, daß seine Partituren mit ihren seltsamen Notenfiguren, ihren Sechszehnteln und Zweiunddreißigsteln fast wie Aufrisse gothischer Dome aussehen — während die ruhig gelagerten weißen Noten Palestrina's, die einfachen Notengruppen der Componisten der schönen Periode eben auch ihre Analogien haben, die sich nach der vorhin gezogenen Parallele jeder selbst machen kann. Die Spätrenaissance mit ihrem Gewimmel vergoldeter, farbenbunter Details, ihrer weltlichen Pracht und ihrer eigenthümlichen Verwendung constructiver Bauformen der klassischen Zeit zu rein decorativen Zwecken findet eine Art Gegenbild in den Kirchenwerken Haydn's und Mozart's, deren geistlose Nachahmer dann vollkommen das Rococo repräsentiren. Hier war nun wieder ein Punkt der Umkehr gekommen. Schon Mozarts letztes Werk — das Requiem — zeigt es in merkwürdiger Weise, bis zu offenen Reminiscenzen an Händel. In gewaltiger Größe stellt sich an die Spitze einer neuen Zeit Beethovens zweite Messe, in deren polyphonem Aufbau etwas vom Bach'schen Geiste lebt. Noch deutlicher und bewußter ging Mendelssohn auf Bach zurück und holte von dort Kräftigung für die allgemach zu kraftloser Weichlichkeit hinneigende Musik. Seine Oratorien, seine Psalmen lehrten durch ihren raschen, allgemeinen und großen Erfolg, wie sehr er den rechten Ton im rechten Augenblicke zu treffen verstanden. Mendelssohn war eine eigenthümliche Natur. Man möchte sagen, wäre es für das praktisch-prosaische Hamburg, seine Vaterstadt, nicht gar zu poetisch-überschwenglich, daß an ihm, als er in der Wiege lag, die Feenkönigin Titania vorüberflog und ihn auf die Stirne küßte. Seine Musik hat selbst in seinen Kirchenkompositionen eine eigenthümlich romantische Färbung, sie verhält sich zu den Motetten und Oratorien Seb. Bachs etwa wie die religiös empfundenen Gedichte Uhlands oder Eichendorffs zu den markigen Liedern Paul Gerhardts. Die Romantik Uhlands mit ihren in Abendgolde leuchtenden Schlössern am Meere, auf deren Zinnen blonde Königstöchter stehen, sinnig der untergehenden Sonne nachschauend — diese Romantik der geheimnißvollen Kirchen im tiefen Walde, deren verlorene Glockentöne der einsame Hirt oder verirrte Jäger zuweilen hört, sie hat hier eine Art Gegenbild gefunden — und diese blonden Königstöchter, geziert mit Heiligenscheinen, lächeln, die verlornen Glockentöne der geheimnißvollen Kirche summen auch aus der religiösen Musik Mendelssohns. Man hat ihn öfters einen Eklektiker genannt — ein Ausdruck, der leicht mißverstanden werden

kann und mit Vorsicht anzuwenden — für ihn und unsere ganze Zeit aber keineswegs unrichtig ist. Die Parallele setzt sich bis auf unsere Tage fort, und es geht mit der Kirchenmusik der Jetztzeit ungefähr wie mit den neuen Kirchenbauten. Wir verstehen es, die alte Basilica, den romanischen Rundbogen, die Gothik, allenfalls auch die Renaissance zu reproduziren, wir würden auch das Rococo nachschaffen können, wenn wir es nicht so gründlich verachteten. Frägt man aber nach dem Baustyle unserer Zeit, so dürfte die Antwort etwas schwer sein. So wie nun dem modernen Architekten landschaftliche und architektonische Umgebung seines Neubaues für den Styl seiner Zeit maßgebend sein muß und er gerade in der Auswahl desselben Geist und Einsicht bewähren kann, so steht auch dem Musiker nach den besonderen näheren Verhältnissen seiner Aufgabe die Auswahl frei, er mag es mit sich ausmachen, welcherlei Style er sich zumeist nähern will, nur geschehe es mit Geist und Feinheit, ohne affektirte Gelehrsamkeit oder Manierirtheit. Der König von Sparta, den man einlud, einen Tausendkünstler zu hören, der die Nachtigall höchst täuschend nachahmte, versicherte, er habe soeben die Nachtigall selbst gehört. Wer heutzutage schreiben wollte wie Palestrina oder wie Caldara, oder Alessandro Scarlatti, oder wie Bach (d. h. den äußeren Zuschnitt möglichst getreu nachahmen, denn das Unsterbliche jener Meister kann er sich nicht geben, wenn er es nicht schon als Gabe mitbekommen), dem kann man getrost sagen, man besitze ja Palestrina, Caldara u. s. w. selbst. Die Art, wie Mozart in seinem Requiem Händels Anthem the ways of Sion do mourn aus dem Händel'schen in's Mozart'sche übersetzt, es mit geistvoll ausgewählten Choralmotiven verbindet und das Ganze zu seinem eigensten Eigenthum macht, bleibt ein sehr bedeutungsvoller Wink. Aehnliches, wiewohl minder Auffallendes, ließe sich in Beethovens gewaltiger D-dur-Messe nachweisen, in welcher der eigentliche Kirchenstyl unserer Zeit in überwältigender Herrlichkeit erscheint, leider findet diese Riesenpartitur auf unseren meist sehr engen Kirchenchören selten Raum! Mendelssohn hat in seinem vortrefflichen Lauda Sion eine verwandte Richtung eingeschlagen, und die Weise in freilich milderen Formen festgehalten — für die neuere katholische Kirchenmusik ist es ein höchst wichtiges Werk. Man braucht es nur mit den herrlichen Psalmen desselben Componisten zu vergleichen, um den Unterschied und die wesentlichen Punkte herauszufinden. Auch seine Vocalsachen (sein Ave Maria, laudate pueri u. s. w.) sind für die moderne Kirchenmusik wahre Musterwerke. Der Künstler darf die Bildung und die Anschauungsweise seiner Zeit nicht ignoriren. Wollte man unter modernem Musikstyl etwa die Manier Meyerbeers verstehen, so wäre freilich die Kirche dafür kein Ort — denn es ist spezifische Bankiersmusik — Luxusmusik für die haute finance, und wie es den Geldwechslern schon einmal an geheiligter Stätte ergangen ist, kann man bei Johannes II. 14. 15. nachlesen. Liszt hat in seiner D-dur-Messe, die

einen ganz entschiedenen Geniezug trägt, den gewagten Versuch gemacht, Wagners Prinzipien auf den Ritualtext der Messe anzuwenden — nämlich mittelst durchgehender Leitmotive eine Art höherer Einheit des Ganzen herzustellen und tiefsinnige Beziehungen von einem auf das andere zu gewinnen, wo denn insbesondere das nochmalige Vorbeiziehen aller früheren Hauptmotive im Dona in großem Sinne gedacht ist, und besonders das ganz zuletzt abschließende Credo-Motiv ergreifend wirkt. Geist, Schwung, reichste Phantasie, schöne Züge kann dem Werke nur bare Ungerechtigkeit absprechen wollen — der imposante Anfang des Kyrie, das innige Christe, der mächtige Zug des Credo können ihres Eindrucks nicht verfehlen. Als Musterwerk zur unbedingten Nachahmung darf diese Messe schon wegen ihrer scharf vortretenden Eigenthümlichkeiten nicht gelten. Ganz gewiß durfte Liszt mit Recht sagen, „er habe diese Missa mehr gebetet als komponirt," denn die innigste Glut eines leidenschaftlich aufgeregten, tief religiösen Sinnes spricht sich darin aus und da steckt denn zum Theile auch ein Grund zu Bedenken, insofern es sich um diese Messe als Kirchentonwerk handelt. Diese Musik regt leidenschaftlich auf. Es ist das heftige Rütteln des in den Erdenkerker gebannten Geistes an den Gitterstäben, die seinen Flug in's Vaterland des Lichtes und der Freiheit hemmen, wie Thomas von Kempen so schön sagt: Jam velles esse in libertate gloriae filiorum Dei, jam te delectat domus aeterna et coelestis patria gaudio plena: sed nondum venit hora ista, sed est adhuc aliud tempus, scilicet tempus belli, tempus laboris et probationis.*) Insbesondere bringt Liszt's Eigenheit, der ersten Hälfte der musikalischen Periode keine abrundende, entsprechende zweite folgen zu lassen, eine eigenthümliche Unruhe hinein.

Gerade Liszt's Messe war es, bei Gelegenheit deren ein geistvoller Schriftsteller meinte, so wie Savigny unserer Zeit den Beruf zur Gesetzgebung abgesprochen habe, so und noch viel entschiedener müsse man ihr den Beruf Kirchenmusik zu schaffen absprechen. Desto mehr solle man nach den überreichen Schätzen zurückgreifen, welche Deutschland und Italien wetteifernd durch zwei Jahrhunderte — etwa von 1550 bis 1750 — auf dem Gebiete der musica sacra aufhäuften, und welche zum größten Theil in unwürdige Vergessenheit begraben liegen, wenn sie nicht irgend ein fleißiger Sammler und ästhetischer Feinschmecker wieder einmal, freilich nicht zu lebendigem Gebrauche, sondern als merkwürdige Antiquität ans Tageslicht hervorzieht. Wir könnten uns in der That glücklich schätzen, wenn wir die unvergleichlichen Gesänge Palestrina's, Orlando Lasso's, Giovanni Gabrieli's, Benevoli's, Alessandro Scarlatti's, Leo's und wie jene großen Meister alle heißen, wieder ein oft und entsprechend benütztes Besitzthum unserer

*) De imitatione Christi III. 49.

Kirchenchöre nennen dürften. Aber deswegen möchten wir doch unserer Zeit weder das Recht absprechen, auf diesem Felde Neues zu schaffen, noch sie der Pflicht dazu entheben. So lange die Kirche für Millionen die große Heilsanstalt ist und bleibt, und so lange die Kunst wirkt und strebt, muß es ihr unbenommen bleiben, die Aufgaben, welche ihr die Kirche stellt, lösen und für die Bedürfnisse des Ritus, der sich als einen so treuen Pfleger der Künste gezeigt hat, das Ihre beitragen zu dürfen. Was für eine Zeit wäre das, deren Kunst sich nicht mehr an das Religiöse wagen dürfte, und, muß man hinzusetzen, was für eine Kunst! Soll die Musik nirgends mehr schaffen dürfen, als im Opernhause und auf dem Tanzboden? Sage Niemand, der Entwicklungsgang kirchlicher Musik sei ein für allemal abgeschlossen und zu Ende. Ist er es weniger im Gebiete der Symphonie, der Sonate, des Saitenquartetts — oder soll man noch über Beethovens letzte Werke hinausgehen dürfen? Ist er es weniger auf dem Gebiete der Oper? — Und doch wird man die Symphonien, die Quartette u. s. w. Mendelssohns, Schumanns, Gade's u. A., ja selbst die kühnen Experimente Berlioz' und Liszt's schwerlich als unberechtigte, für die Geschichte der Tonkunst nicht zählende Produkte bei Seite legen dürfen. Ja, man möchte sagen, daß unsere Zeit sich schon deswegen eher an Kirchenmusik wagen dürfe, als z. B. die Zeit von 1790, weil es ihr bei Weitem mehr Ernst mit der Sache ist. Eine andere und ernstere Gefahr, als von Seiten der über die modernen Bestrebungen und Versuche mißvergnügten Kritik, droht der Kirchenmusik unserer Zeit von Jenen, die zum Theile mit heftiger Ereiferung begehren: „man müsse alle Instrumente, bis auf die Orgel, aus der Kirche verbannen, man müsse den Vokalsatz zum allein berechtigten erklären — ja, man müsse auf den Gregorianischen Gesang als den eigentlich ganz ausschließlich zulässigen zurückgehen und bei ihm verbleiben."

Allerdings ist der Gregorianische Gesang der spezifische — sogar, wenn man will, der einzige unzweifelhafte Kirchenstyl. Er ist in der Kirche für die Bedürfnisse der Kirche entstanden, und jene Urkraft, die in jeder nicht gemachten, sondern gewordenen Musik (z. B. in Volksliedern) lebt, ist auch ihm eigen. Als Bestandtheil des Ritus hat er seinen unschätzbaren Werth für alle Zeiten. Aber für die Kunst, die eine Entwickelung durchlaufen, ein Leben durchleben muß, gelten andere Bedingungen, ihre Aufgabe ist eine weitere. Die Künste sind sehr gerne im Dienste der Kirche, sie sind darin groß, schön und stark geworden, aber man hüte sich, aus dem Dienste Sklaverei zu machen. Wer der Kunst die freie Entwickelung beeinträchtigt, raubt ihr das Leben. Die bildende Kunst der alten Aegyptier konnte sich zur freien, vollen Schönheit nicht erheben, weil sie an bestimmte Satzungen gefesselt worden. Schriftsteller wie Jakob in seiner „Kunst im Dienste der Kirche," Joh. Neumaier in

seiner „Geschichte der christlichen Kunst“ treten als Eiferer für die Reinheit kirchlicher Tonkunst auf, verketzern, was sie nicht genug kennen, preisen, wovon sie keinen genügenden Begriff haben — alles dieses mit einer Wärme, die etwas leidenschaftlich Erhitztes hat. Johann Neumaier spricht in demselben Satze von Händel's Messias und Bach's Judas Maccabäus!!*) Dürfte sich wohl der ein Urtheil über Werth und Bedeutung der deutschen Literatur anmaßen, welcher z. B. von Göthe's „Wallenstein“ spräche?! An anderer Stelle sagt Neumaier: „außer der bekannten Melodie besitzen wir zum Stabat mater noch zwei musikalische Compositionen, die eine von Josquin, die andere von Pergolese.“ Von Palestrina's Composition, einem Hauptstücke der päpstlichen Charwochenmusik in der Sixtinischen Kapelle, weiß er also gar Nichts!! Man traut den Augen nicht, wenn man in der von Dr. Bähr verfaßten Vorrede der dritten Ausgabe von Thibaut's „Reinheit der Tonkunst“ (1851) liest, „Donizetti, Diabelli, Bellini, Meyerbeer sind die Männer des Tages geworden, nach deren Erzeugnissen der vornehmen und gemeinen Menge die Ohren jücken.“ — Wie kömmt die arme Null Diabelli zu der Ehre?! — Von dem Hucbald'schen Organum sagt Jakob „es sei unserem Ohre hart zu hören.“ Man bemerke — unserem Ohre, welches durch Leute wie Mozart u. a. verdorben und verweichlicht ist. Wo Schönheit und Geist Nebendinge sind, weil es an Gefühl für erstere, an Erkenntniß für letzteren mangelt, ist auch gar kein Grund da, warum Fortschreitungen in reinen Quinten nicht höchst erbaulich sein sollen.**) Seb. Bach, Händel, Mozart, Beethoven werden, wie natürlich, völlig verworfen***) — der alte fromme Bach, der über jede Composition schrieb: Jesu juva und zum Schlusse soli Deo gloria.†) Und

---

*) Da diese Werke in demselben Satze neben einander genannt werden, so ist es kein Schreib- oder Druckfehler, sondern ein error ignorantiae.

**) Wo das Göttliche einmal ganz unmittelbar als reine Schönheit leuchtet, fassen sie es nicht — oder schlagen gar darüber Lärm. So ist es jetzt eben Mode, Raphael Sanzio mit Invectiven zu überschütten. Wenn die frommen Herren Etwas merken sollen, so bedarf es recht breiter, stark vergoldeter Heiligenscheine. Uebrigens kann dies Werk aussehen wie es will.

***) Von Bach's großer Messe in H-moll, von seiner lieblichen A-dur-Messe u. s. w. scheint Neumaier gar Nichts zu wissen.

†) Wie tief Sebastian Bach bei seinen Oratorien u. s. w. fühlte und dachte, davon, statt zahlloser Züge, nur einen. In seinem Weihnachtsoratorium wird der neugeborene Heiland mit den Worten begrüßt:

„wie soll ich Dich empfangen,
und wie begegn' ich Dir?“

Dazu nimmt Bach die Choralmelodie „o Haupt voll Blut und Wunden.“ Wer fühlt nicht das Erschütternde dieses Einfalls? Wie reizend lieblich ist in demselben Oratorium selbst die Spielerei der Echo-Arie! Läßt man die Trutznachtigall gelten, so darf man hier auch Nichts entgegen sagen. Was Einem recht ist, das ist dem Andern billig.

Mozart! Vergebens hat er sein Requiem so zu sagen durch seinen Tod bekräftigt. Thibaut sagt: sein misericordias und Requiem sei schlecht — und „Thibaut ist ein ehrenwerther Mann!" So trägt denn Neumaier auch kein Bedenken, Thibaut die Unwahrheit über die „Mozart um vieles (?) Geld abgepreßten (?!) Messen, über welche dieser selbst lächelte" nachzuschreiben.

Daß es unter Mozart's Messen einige wenig bedeutende Knabenarbeiten und einige apokryphe gibt, ist gewiß. Die gleichzeitige Kirchenmusik seines Freundes Joseph Haydn ist bekanntlich noch viel — weltlicher, wenn man es so nennen will — sie mahnt an süddeutsche und italienische Kirchenfeste, die zugleich Volksfeste sind, und wo das Leben seine bunteste Fülle in Freude und Jubel ausbreitet. Es hat schon zu Haydn's Lebzeiten Anstoß erregt, — die Antwort des kindlich frommen Greises an Carpani „wenn er an seinen Gott denke, so hüpfe ihm das Herz vor Freuden, und da hüpfe denn seine Musik mit," ist freilich geeignet, den Strengsten, wenn nicht mit dem Werke, so doch mit dem Componisten zu versöhnen. Die Subjektivität der neuern Kirchenmusik, d. h. die Weise der Componisten, ihr persönliches Fühlen und Empfinden dem Ritualtexte anzupassen, so daß weniger der Ritualtext selbst, als das, was der Componist darüber gedacht und gefühlt hat, in's Gewicht fällt, ist nirgend stärker aufgetreten, als bei Jos. Haydn. Auf dieses Zurückschieben dessen, was für die Kirche die Hauptsache sein muß (des Textes) in den Hintergrund durch das Vordringen der Persönlichkeit des Componisten (gerade wie vor jenem Beschlusse des Tridentinums die allzureichen Stimmencombinationen den Text zurückdrängten, indem sie ihn unverständlich machten) hätten die Eiferer und Musik-Puritaner einen sehr rücksichtswerthen Anklagepunkt bauen können. Wie objektiv-gottesdienstlich ist dagegen die Musik Palestrina's und seiner Zeit! Die neuern Componisten, von der Oper und auch sonst her gewohnt, Gemüthsbewegungen, Leidenschaften, Freud' und Leid zu malen, haben diese Manier, die ihnen zur zweiten Natur geworden, auch in die Kirche mitgebracht, wo fast nur noch die herkömmlicher Weise fugirten Sätze einen Anschein der Objektivität bewahren und zwar aus dem negativen Grunde, weil sie oft gar Nichts ausdrücken, sondern bei geringeren Tonsetzern meist nur ein dürres Strohgeflecht oder hölzernes, regelrecht zusammengenageltes Lattenwerk von Stimmen sind. An den andern Stellen, wo wirklich Ausdruck ist, braucht nur ein wenig in der Färbung vergriffen zu werden, und wir finden uns sogleich aus der Kirche in's Opernhaus versetzt. Man darf aber andererseits nicht übersehen, daß dieser allerdings unverzeihliche Fehler in der subjektiven Auffassung nicht auch schon nothwendig liegt. Mozart hat in seinem Requiem alles das Unnennbare ausgedrückt, was ihn beim nahenden Tode bewegte, Beethoven hat in seiner großen Messe mit titanischen Zügen die Bewegungen seiner großen Seele im Lichte der Herrlichkeit Gottes gemalt — wer hat Muth

zu sagen, es sei Unrecht gewesen?! Man könnte die bekannte Pointe, mit welcher Dryden sein Alexanderfest schließt, hier anwenden: Palestrina zieht den Himmel mit seinem Glanze, seiner Herrlichkeit, seinen menschlicher Leidenschaft nie unterworfen gewesenen Geisterschaaren herab, es ist, wie die Italiener sagen, musica del altro mondo. Die neuern Meister heben den Menschen himmelan, sie lassen ihm Alles, was ihn als Menschen in Wonne und Schmerz bewegt, aber sie durchdringen es Alles mit heiligem, ewigem Inhalte. Dagegen ist schwerlich Etwas zu sagen, denn der einzelne Mensch hat im Grunde keine andere Anknüpfung seines täglichen Lebens, Denkens und Fühlens an das Ewige als eben diese da weder die eisenharte, eisenkalte Ruhe des heidnischen Stoikers, noch diebetäubte Empfindungslosigkeit des buddhistischen Nirvana dem Wesen des Christenthumes gemäß ist und es am wenigsten eine Verläugnung menschlichen Fühlens verlangt.

Wo wir sehen, daß von Hause aus große, edle, gewaltige Charaktere (Beethoven, Händel u. A.) sich von heiligem Inhalte durchdringen lassen und wie sie sich durchdringen lassen, ist es für uns selbst eine wahre Stärkung. Anders ist es freilich, wo sich uns die Gemeinheit niederer Naturen aufdrängt. Daß die Notenschränke unserer Kirchenchöre ganze Stöße von Messen, Vespern u. s. w. enthalten, an denen höchstens die handwerkmäßig solide Faktur einige Anerkennung verdient, kömmt daher, daß es ehemals eine Art Ehrensache für jeden Componisten, der Etwas bedeuten wollte, war, für die Kirche Mehreres componirt zu haben. Die verschiedensten Talente und Nichttalente drängten sich demzufolge mit oder ohne Beruf auf den Kirchenchor, und füllten jene Schränke mit Bestem und Gutem, aber auch mit sehr vielem musikalischen Kehricht. Handfeste, geschulte Praktiker waren die meisten, dazu von erstaunlicher Fruchtbarkeit. Sie waren am Schreibtische schneller mit einem Kyrie fertig, als ihr hinter ihnen am Perückenstock beschäftigter Friseur mit dem Kräuseln und Pudern ihrer Perücke. Der alte Wiener Musikalmanach vom Jahre 1796 enthält folgende für diese Zustände bezeichnende Stelle: „In Böhmen war es vormals Sitte und Schulmeisterspflicht, daß der Vorsteher der Schule alle Jahre eine neue Messe selbst verfaßte, und wenn er diesen eingeführten Brauch versäumte, für einen Pfuscher angesehen ward." Man kann denken, was dabei herauskam, wenn jeder Schulmeister in der Angst widrigens für einen Pfuscher gehalten zu werden, darauf los verfaßte! — Die Leichtigkeit, Mozart und Haydn in äußerlichen Wendungen und Phrasen nachzuahmen, brachte das Unheil auf den Gipfel und hat die Vorbilder selbst bedeutend in Mißcredit bringen helfen. Ueber den armen Handwerkern, welche jährlich eine der höchsten Aufgaben der Kunst ex officio, so gut oder so schlecht sie es vermochten, lösen mußten, lag das unvermeidliche Fatum, als Pfuscher gelten zu müssen — ihre Zeit hätte sie dafür gehalten, hätten sie nicht alle Jahre ihre richtige Messe geliefert — wir halten

sie dafür, weil sie sie so ohne Weiteres geliefert. Heutzutage suchen die meisten Componisten ihre Lorbeern ganz wo anders als in der Kirche, und das Gedränge der Leute, die mit ihren neuen Partituren unter dem Arme die enge, gewundene Chortreppe hinansteigen, hat aufgehört. Daß man ein höchst bedeutender Componist sein könne, auch ohne Opern oder Kirchenstücke (den Nord- und Südpol, wohin sonst alle Componisten ihre Expeditionen machten) geschrieben zu haben, gibt heutzutage Jeder zu. Dieser Zustand der Dinge ist offenbar besser, als der oben beschriebene, bei dem sehr Viele berufen und sehr Wenige auserwählt waren, und die Mehrzahl eben Nichts weiter wollte, als für das Bedürfniß des eigenen Kirchenchores so und so viele Quadratschuhe Partitur liefern. Neun Zehntel dieser Arbeiten (denn als Arbeiten muß man sie ansehen) sind vergessen, und jenen, die es etwa nicht sind, sondern Sonntags noch zuweilen spuken (obwohl von Geist und Geistern darin keine Spur zu finden ist), wollen wir die ewige Ruhe je eher, je lieber wünschen. Die Kunstformen ändern sich im Laufe der Zeiten — der Werth des Einzelnen modifizirt sich tausendfach nach Maß des Talentes und der Ausbildung des Künstlers. Dies ist die wechselnde, mannigfache Gestalt, welche das Leben der Kunst ausmacht. Auch die Kirchenmusik, welche die Künstler als Schmuck und Zier des Gottesdienstes dargebracht haben, hat im Laufe der Jahrhunderte dieses Gesetz des Wechsels erfahren. Neben ihr (nicht ihr gegenüber) steht der unveränderliche Ritualgesang, als das „Dauernde im Wechsel." Er verhält sich zu der späteren von ihm allmälig ganz unabhängig gewordenen Kirchenmusik etwa wie das alte, einfache, strenge Cultusbild (mit seinem von Pausanias gerühmten ἐνδεον π) zu dem freien Kunstwerke der Phidias-Polyklet'schen Zeit, oder, um auf christlichem Gebiete zu bleiben, allenfalls wie ein uralt-christliches, den Typus der heiligen Gestalten feststellendes Mosaikbild zu den Gemälden der Raphaelischen Periode. Beide haben den Gegenstand und allenfalls gewisse typisch gewordene Züge gemein — sonst aber ist der Gegensatz des neuern vollbelebten Werkes gegen die erhabene Strenge und das herb Gebundene des alten höchst auffallend. Auch auf christlichem Boden haben wir zwischen dem Cultusbilde (wohlgemerkt im christlichen Sinne!) und dem für die Privatandacht bestimmten wohl zu unterscheiden. Das erstere soll durch die dargestellte bloße Gegenwart der betreffenden Persönlichkeit wirken, daher es zweckmäßig ist, dieselbe ohne Darstellung eines besondern Ereignisses aus der h. Schrift oder Legende, oder einer besonderen Situation einfach hinzustellen, als empfange die Gestalt wohlwollend die flehend sich Nahenden. Daher das oft und in der That sehr an rechter Stelle angewendete Motiv einer segnend gehobenen Hand in den alten Mosaiken. Ganz aus demselben Grunde findet man in Rathszimmern, Senatssälen u. s. w. den Landesfürsten ohne Darstellung einer besondern, einzelnen Regierungshandlung als bloßes Portrait abgemalt, in der Stel-

lung etwa, wie man es gewohnt ist, ihn bei Audienzen Bittende empfangen zu sehen. Ganz anders ist es mit dem für die Privatandacht bestimmten Bilde Hier ist es sogar erfreulich, wenn der heilige Gegenstand, freilich ohne daß seiner Würde Abbruch geschieht, in recht vertraulich menschliche Nähe gerückt wird. Raphaels Sixtina ist z. B. ein Cultusbild, seine sogenannte bella giardiniera ein Bild für die Privaterbauung. Man kann sich jene so wenig in einem Schreib- oder Schlafzimmer, als diese als Altarbild denken. Aehnlich ist es in der Musik. Für die Privatandacht dient das geistliche Lied u. dgl., für den Cultus die eigentliche Kirchenmusik. Jenes kann subjektive Empfindungen und die Details des religiös erregten Seelenlebens so warm ausdrücken als es will, bei dieser wird es angemessen sein, diese Detail-Empfindung in einem gewissen allgemeinen religiösen sensorium commune aufgehen zu lassen. Der eigentliche strenge Choral unterscheidet sich gerade durch diesen Grundzug vom bloßen geistlichen Liede. Man vergleiche z. B. das pange lingua mit Beethovens Lied „die Ehre Gottes aus der Natur", das jenen mächtigen Gesängen an Weihe, Würde, Erhabenheit, religiösem Schwunge wahrlich nicht nachsteht. Aber Beethoven malt jedes Wort seines Textes, wo er von der „Himmel unzählbaren Sternen" singt, sieht man ihn völlig träumerisch-entzückten Auges zum sternenfunkelnden Firmament emporblicken u. s. w. Oder man vergleiche sein so inniges zerknirschtes Bußlied mit Allegri's Miserere. Als Kirchengesang wäre jenes so wenig an seinem Orte als sich umgekehrt das Miserere am häuslichen Klavier gut ausnähme. So farbenreich und empfindungsvoll auch neuere Componisten die Ritualtexte ausgemalt haben, ein gewisser allgemeiner typischer Zug geht doch hindurch, und man wird finden, daß die Grundstimmung des Benedictus, Agnus u. s. w. gewissermaßen für den betreffenden Satz ein für allemal festgesetzt ist und kein Componist sich z. B. einfallen lassen wird, ein Benedictus als rauschende, glänzende Fuge, das Agnus als heiteres Stück zu setzen. Wo ein Componist ja einmal eine Ausnahme macht, läuft er mit solchem Wagniß wenigstens Gefahr. Wenn z. B. Liszt sein Gloria in der D-dur-Messe als Engelsgesang ausmalt, mit in der Höhe schwirrenden Geigen und hellen Sopranchören, so ist es überraschend und effektvoll, es klingt wirklich ganz seraphisch, später steigen Bedenken auf, und man ist endlich versucht, es neben jene Dekorationsweise des P. Pozzo und seine Zeit zu stellen, wo man an die Kirchendecken gemalte Himmelreiche, sogar durch mittelst durchbrochener Gewölbe und versteckter Fenster erzielte besondere Beleuchtungseffekte dem Zeitalter Voltaire's plausibel zu machen suchte. Hört man die Sache später wieder, so macht freilich der Zauber dieser wunderschönen Stelle allen Zweifeln ein Ende. Das ungeheuere Gloria der großen Messe Beethovens verläßt bei allem Schwunge die gewohnten Bahnen nicht, aber es steigert die gewohnte Stimmung und Auffassung zu einem Himmel und

Erde durchtönenden Jubelsturm. Die Kirche hat nun den Gregorianischen Gesang als ihre eigentliche Cultusmusik sanctionirt und geradezu die Anordnung *geboten*, jene andere, freie Kirchenmusik (zu der wir auch schon Palestrina u. A. zählen müssen) *erlaubt*, Unwürdiges jederzeit *verboten*. Sie hat damit das *einzig Richtige* getroffen. Freilich muß man nun fragen: was ist würdig, was unwürdig? — Die Antwort wird je nach dem Standpunkte des Antwortenden sehr verschieden lauten.

In der Sitzung der Pariser académie des beaux arts am 17. April 1858 hat der Akademiker Beaulieu einen Vortrag gehalten sur le caractère que doit avoir la musique d'église. Den Grundsatz, der seine Ansichten leitet, spricht er in den Worten aus: „le style religieux doit être simple en même temps que ferme, pur et correct. Toutes les recherches mélodiques, harmoniques, rhythmiques ou instrumentales doivent en être écartées aussi bien que les banalités. Er wünscht einfache, kräftige, natürliche Harmonie, sparsamen Gebrauch des verminderten Sept- und kleinen Nonaccordes (éminemment propres à l'expression passionée) — die Dominantseptime in den Periodenschlüssen vorbereitet. Studirte, complicirte Rhythmen, die einander kreuzend eine große Aufregung ankünden (annoncent une grande agitation) sollen strenge verbannt bleiben. Ueberhaupt Alles, was la couleur théâtrale hat. Darum sollen auch Melodien in chromatischen Fortschreitungen vermieden werden, — elles nous reportent trop vers la musique théâtrale, vers le genre passioné. Die Melodien sollen sich in der ruhigen, klangvollen Mittellage halten. Die Instrumentalbegleitung soll vorzüglich auf das Saitenquartett gebaut werden, auf diesem Grunde sollen die Bläser, geschickt und klug verwendet, Färbung und Abstufung des Ausdrucks hineinbringen — Sätze für Bläser allein sollen höchst sparsam angebracht werden, denn es haben derlei Sätze une expression mystérieusement romantique, qui ne convient pas à la musique sacrée. Manche Instrumente — z. B. Harfen — sollen wo möglich ganz verbannt bleiben.*) Die kunstvollen contrapunktischen Tongewebe des Canons, der Fuge u. s. w. ist Beaulieu weit entfernt schon an und für sich für kirchlich und religiös zu halten, — ist aber ihr Inhalt religiöser Stimmung voll, so erscheinen sie als in hohem Grade für die

*) Sehr gut sagt er über diesen Gegenstand: comment, me dira-t-on, l'instrument des anges dans le ciel! c'est precisément à cause de cela; son emploi annonce une présention aux choeurs séraphiques qui mettra toujours à découvert notre infirmité humaine. Liszt hat im Hosanna seiner Messe mit schönem Effekt eine Harfe angebracht. — Stehlin (der Besseren, Besonneneren einer) entwirft in seinen „Naturgesetzen im Tonreiche" (Seite 50) folgendes Bild der vollkommenen Kirchenmusik: sie muß vierstimmig sein mit untergeordneter Orgelbegleitung — der Gesang bewege sich in den Formen des Chorals, die Melodiefiguren und Bilder der Neapolitanischen Schule bleiben ausgeschlossen. Die Harmonie sei ruhig,

Kirche geeignete Formen, denn ihr strenger Zug, die wechselseitige Bedingtheit ihrer Stimmen, und was sie sonst kennzeichnet, ist diamétralement opposé aux entraînements de la passion. Sammlung, Versenkung in uns selbst, Bändigung der Leidenschaften sei überhaupt die Wirkung, auf welche die Kirchenmusik hinarbeiten müsse. Man sieht aus dem Ganzen, daß die Frage über Kirchenmusik und deren Reform auch in Frankreich nicht ohne Widerhall geblieben ist. Weniger gemäßigt äußert sich der Eifer der Musikreformatoren diesseit des Rheines, der aber dafür das Gute hat, daß man neuerlich das mittelalterliche Choralwesen einer gründlichen Forschung unterzogen und schon jetzt höchst bedeutende, zum Theile ungeahnte Resultate gewonnen hat. Man kann nicht verkennen, daß die mit aller Feinheit des gebildeten Franzosen vorgetragenen Ansichten Beaulieu's einen sehr gesunden Kern haben. Musik, deren Wirkung vorzüglich in dem *sinnlichen* Reize des Wohlklanges liegt, ist keine solche, die für die Kirche paßt; denn die Kirche läugnet und verläugnet zwar nicht die sinnliche Natur des Menschen, aber sie will sie dem Geiste unbedingt unterworfen wissen — kann also für *ihre* Zwecke nicht brauchen, was wesentlich auf Sinnlichkeit basirt ist. Daher ist Rossini's Stabat mater ganz schöne Musik, nur in die Kirche paßt sie beileibe nicht. Mozart ist zuweilen von seinem Sinne für Wohllaut verlockt worden, ganz naiv Etwas einzuschmuggeln, was mehr Ohrenschmaus als Erhebung des Geistes und Herzens ist, und das nicht darum tadelhaft erscheint, *weil* es Ohrenschmaus, sondern weil es *nur* Ohrenschmaus ist.

Die Kirche will ferner die Leidenschaften des Menschen nicht ausrotten, wohl aber sie ebenfalls dem Geiste unterthan machen. Wo im Kunstwerke der Ausdruck der ungebändigten Leidenschaften hervortritt und gerade ihr einseitiges Pathos um eines höhern Zweckes willen sich zeigen darf — in der Tragödie, der ernsten Oper — wird das Werk weit davon entfernt sein, ein unsittliches heißen zu dürfen; aber für die Begleitung des Gottesdienstes kann die Kirche nicht brauchen, was die Leidenschaften anregt und aufregt, was den Ausdruck, was das Pathos der eigenberechtigt auftretenden Leidenschaft erkennen läßt, also Opernmäßiges, Theatralisches.

Wo dagegen der Ausdruck der durch das Heilige gebändigten, gezügelten,

---

ohne schwierigere Intervalle, ohne Ausweichungen in fremde Tonarten. Bloßen Cadenzen weiche man contrapunktisch aus. Der Satz sei strenge, die Dissonanzen seien mehr durch den Worttext als durch den Wechsel der Akkorde bedingt. Der Satz sei polyphon, doch ohne eigentlich fugirt zu sein. — Das ist Alles recht gut, recht vernünftig, im Grunde mahnen aber die Vorschriften doch stark an Göthe's Pater Brei, der des Würzkrämers Tabak- und Kaffeebüchsen nach *seinem* Sinn und Geschmack reformirend ordnet: „und stellt die Tabaksbüchse weg, dort in das T u. s. w."

ja der am Heiligen entzündeten Leidenschaft zu Tage tritt, wird die Kirche dergleichen kaum abzuweisen finden. Sie müßte sonst auch die Poesie des Stabat mater, des Dies irae, die Bußpsalmen und was sonst noch verwerfen, und jener heiß aufbrennende Gesang göttlicher Liebe in fuoco amor mi mise wäre mit den leidenschaftlichen Ergüssen irdischer Liebe in den Sonetten Petrarca's in eine und dieselbe Klasse zu setzen. Das himmelandringende Christe eleison in Beethovens großer (zweiter) Messe ist voll Glut und Herzensinnigkeit, das Recordare in Mozarts Requiem ist voll banger Seufzer, voll rührend zutraulicher Anrede, voll Demuth, Angst, Reue und Liebe, so wahr, so intensiv, daß der größte Dramatiker es nicht lebendiger ausdrücken könnte; aber beide Stücke sind nicht entfernt theatralisch oder operistisch. Mit Unrecht hat man das (eigentliche) Dies irae in eben diesem Requiem getadelt; wo in den Worten der Dichtung vom Zusammenbrechen des Weltalls die Rede ist, muß folgerichtig die Musik mehr den Charakter äußerlicher Erschütterung, etwas von der dynamischen Erhabenheit des rollenden Donners zeigen. Und selbst hier ist es nicht der bloße Tumult der Töne, auf welchen der Effect gebaut ist. Welches Entsetzen erfaßt den Chor bei der Vorstellung quantus tremor est futurus! Die weicheren Stimmen (Sopran, Alt, Tenor) möchten sich dieser Vorstellung entziehen, welche die ernsten Bässe ihnen unerbittlich immer wieder entgegenhalten, bis alle endlich überwältigt mit gesteigerter Angst den Schreckensruf wiederholen: quantus tremor est futurus. So ist im Confutatis der Contrast finstern, leidenschaftlichen Wüthens und himmlisch verklärten Friedens — schwarzer Dämonen und lichter Engel — eine Malerei; aber hat man diesen Contrast je dem Maler eines jüngsten Gerichtes, einem Orcagna, Fiesole (von der schrecklichen Gruppe der Verdammten bei Michel Angelo gar nicht zu sprechen) übelgenommen? Wenn der Verfasser des Büchleins von der Reinheit der Tonkunst die in so tragischer Kraft zum tiefsten Herzen ergreifend sprechende Klage liber scriptus proferetur, wo die Stimme des Jüngling-Tenors wehmüthig und im Innersten zerknirscht, erschrocken und bangend dgran mahnt, daß menschliche Schwäche dem Gerichte nach der Geister schrecklichen Gesetzen anheimfällt, mit der weichsinnlichen, mädchenhaft träumerischen Romanzette Barbarina's im Figaro zusammenstellt, ja beide für identisch erklärt, so ist das ganz einfach eine Ungerechtigkeit, über die weiter kein Wort zu verlieren ist. Albrechtsberger, Michel Haydn und andere ähnliche handwerklich tüchtige, in ihrer Art sehr respektable Meister, die einen Mozart verwandten Zug, aber nicht jenen Mozart eigenthümlichen Zauber himmlischer Schönheit besitzen, gelten insgemein für „kirchlicher", und der Mangel wird also bei ihnen zum Vorzuge. Man wird sie so wenig beseitigt wünschen, wie den späteren Cherubini, dessen Messen Kunstwerke ersten Ranges sind. Hummels Messen (z. B. die in D-moll) stehen haarscharf an der bedenklichen Gränze

zwischen nur schöner und wirklich erbaulich erhebender Musik; man mag dem trefflichen Künstler immer noch Raum gönnen. Dagegen verliert weder die Kirche noch die Kunst Etwas, wenn schwächliches Mittelgut, wie die Messen von Drobisch u. dergl., sich nicht mehr so breit machen darf wie bisher, und wenn vollends platte Machwerke eines Bühler, Armseligkeiten eines Diabelli u. A. total verschwinden. Gegen schmähliche Sudeleien, wie die Messen Schiedermeyers, sollte es vollends keines Verbots bedürfen; jeder Musikleiter eines Chores sollte so viel Geschmack und Einsicht haben, dergleichen ein für allemal zurückzulegen. Unwürdigkeiten solcher Art mögen je eher je lieber verschwinden. Dagegen schreie man aber nicht gleich über Profanation, wenn nicht jede Note eine Viertelminute dauert, wenn ein Paar Geigen oder Clarinetten ertönen, wenn ein Incarnatus einen mild innigen, ein Crucifixus einen tragischen Zug erhält; denn es liegen solche Züge im Wesen der Sache. Es ist z. B. die Passion die erhabenste aller Tragödien, aber ferne sei es, wegen dieses Wortes dabei an Theater oder Theaterwesen zu denken. Wer sollte sich von dem Crucifixus des Lotti oder (um ein neues Beispiel zu nennen) von dem Crucifixus der Beethovenschen D-dur-Messe nicht bis ins innerste Mark hinein erschüttert fühlen? Und es ist nicht gewöhnliche Furcht, gewöhnliches Mitleid, was er empfindet; diese Affekte reinigen sich nicht blos, sie heiligen sich; die Furcht wird zur Ehrfurcht und anbetendem Dank, das Mitleid zur seeleschmelzenden Liebe. Ist damit wohl verfehlt, was die Kirche wünscht?

Von ganz anderem Standpunkte aus muß man den Gregorianischen Gesang ansehen. Er bildet einen integrirenden Bestandtheil des Ritus selbst; er gehört so gut mit zu den streng geregelten Ceremonien als die verschiedenen nach der Ordnung des Kirchenjahres vorzunehmenden Weihen und sonstigen gottesdienstlichen Handlungen. Hiernach muß der Kirche daran liegen, daß er immer, überall und von Jedem in derselben strenge beibehaltenen und unveränderlich zu erhaltenden Weise gehört werde. Der Katholik weiß, was es werth ist, wenn er am fernsten, fremdesten Orte in die Kirche tritt und findet da seinen Gottesdienst bis auf die kleinste Verneigung des Priesters genau wieder wie in der Heimath; er lernt seine Kirche als die wahre kosmopolitische Anstalt kennen; er empfindet dann in der Fremde das liebe Gefühl der Heimath mit aller Stärke und zugleich wird ihm die Fremde selbst wie zur Heimath; es ist ihm, als spreche die Kirche selbst zu ihm: „wo ich bin, da bist du nicht am fremden Orte; wo du seist, bin ich mit allen meinen Tröstungen, Segnungen und Heilsanstalten, die ich für dich und für Alle, welche sie nicht selbst zurückweisen, bereit halte."

Es ist nur zu loben, wenn an der Wiederherstellung des Gregorianischen Gesanges gearbeitet wird, so weit er sich überhaupt herstellen läßt; denn eine Garantie für die ganz genaue Uebereinstimmung mit der ursprünglichen Form

fehlt uns leider. Wenn man z. B. das von P. Lambillote herausgegebene Facsimile des St. Galler Antiphonars durchsieht, so könnte man freilich kleinmüthig werden, die Neumen, in denen die älteste Zeit jene Weisen notirte, je mit Sicherheit zu lesen. Diese Häkchen, Pünktchen, Strichelchen, Schnörkelchen und Rädchen über den Textesworten machen den Eindruck, als blicke man in ein Infusoriengewimmel, und hört man die Namen dieser Bildungen, wie sie uns durch Johann de Muris, durch die Tabula Neumarum monasterii Ottenburani (aus dem 12. Jahrhundert) u. s. w. aufbehalten sind: punctum, virga, podatus, cephalicus, quilisma u. s. w., so hat man wirklich Mühe zu glauben, daß von Tonzeichen und nicht von Infusionsthieren die Rede ist.*) Was zur Entzifferung bisher geschehen ist (z. B. durch P. Martini in seiner Storia della musica) kann doch nur mehr als ein unsicheres Herumtasten gelten. Die in der Münchner Bibliothek aufbewahrte Tafel de octo modis, wo Proben jeder Kirchentonart in Neumen und darüber in Gregorianisch-Guidonischen lateinischen Majuskeln geschrieben stehen, könnte für die Entzifferung der Neumen so wichtig werden wie die Tafel von Rosette für die Entzifferung der Hieroglyphen geworden ist, wenn nicht der Augenschein zeigte, daß aus diesem Document beiderlei Schreibarten nur sehr schwer untereinander in Einklang zu bringen sind. P. Lambillote, der sich mit Ernst und Sachkenntniß bemühte, der Champollion der Neumen zu werden, hat eine vollständige Entzifferungstabelle der im St. Galler Antiphonar vorkommenden Neumenzeichen zusammengestellt, und ein geschickter archäologischer Musiker könnte wohl die Uebertragung in die neuere Tonschrift mit leidlichem Erfolge unternehmen. Es wäre dabei ein Resultat zu erzielen, wie etwa bei Entzifferung der Keilschrift oder der Hieroglyphen bereits erzielt ist. Es bliebe zwar noch immer Vieles dunkel, Vieles in seiner Richtigkeit zweifelhaft, aber gewiß würde auch manches Zweifellose und Wichtige gewonnen.

Möge jene von der Kirche angeordnete Singweise, zu ursprünglicher Reinheit hergestellt, überall sorgsam gepflegt werden; möge daneben aber auch die von der Kirche gestattete Musik überall nur solche Vertreter und Pfleger

*) Die einzigen Spezies neumenartiger Geschöpfe, die sich bis auf unsere Zeit erhalten haben, sind die circumflexförmigen Gruppettozeichen, die Mordentzeichen und in gewissem Sinne die den Wechsel zwischen Haupt- und Hilfston beim Triller abmalende undulirende Linie. Zu Sebastian Bachs Zeiten existirten noch mehr Species, für die heutzutage schon besondere Erklärungen nöthig sind. Das Wort Neumen stammt übrigens von dem griechischen „Pneuma" (Hauch), denn Pneuma oder Neuma hieß eine längeren Athem (Pneuma) erheischende Coloratur oder melismatische Verlängerung des gesungenen „Alleluja" und dieser Name ging sodann auf die dieses Melisma bezeichnenden Tonzeichen über. Durandus (rationale div. off. lib. V. c. 32) sagt: „est autem neuma sen jubilus, ineffabile gaudium seu mentis exultatio — — et fit neuma in unica et finali littera Antiphonae etc." Und an anderer Stelle (IV. 22) sagt er: „antiquitus enim mos erat, ut semper cantaretur Alleluja cum pneuma etc."

finden, welche von der Größe ihrer Aufgabe und von dem Gedanken durchdrungen sind, daß ihre Musik dem Gottesdienste dienen, nicht aber der Gottesdienst Gelegenheit sein soll, daß sie musiciren können.*) Das Gemeine und Unwürdige aber möge zurückgewiesen werden, wo es sich zeigt. Dann wird man nicht über Styl und Zulässigkeit zu streiten nöthig haben. Was einer wirklich guten Kirchenmusik Noth thut, hat schon St. Bernhard kurz und gut ausgesprochen: Cantus ipse si fuerit, plenus sit sine gravitate, nec lasciviam resonet, nec rusticitatem. Sic suavis ut non sit levis, sic mulceat aures, sic moveat corda, tristitiam levet, iram mitiget, sensum literae non evacuet, sed secundet.**) Diese Worte treffen den Kern der Sache; eben so sicher ist es, daß obige Eigenschaften weder an die Vokal-, noch an durch Instrumente begleitete Musik, noch an irgend einen Musikstyl ausschließend geknüpft sind. Ueberhaupt ist der Begriff „Kirchenstyl" ein relativer. Eine Musik, welche den vom h. Bernhard geforderten Eigenschaften entspricht, dabei dem Ritus nicht hinderlich, vielmehr förderlich wird, sich nicht vordrängt und zur Hauptsache der Feier macht (daher auch keine allzuungewohnten Mittel in Bewegung setzt,***) ist kirchlich, mag sie dann im Einzelnen ausgeführt sein wie sie will. Wie der fromme Sinn nicht in Takt und Tonart sitzt, so sind auch weder die gedehnten, gleichmäßigen Noten des Chorals, noch ist der Stimmenfluß und die kühne Dreiklangfolge Palestrina's, noch das künstliche Figurengeflecht Seb. Bachs, noch die einfache Liedweise des Mozartschen Ave verum an und für sich kirchlich, sondern alle diese Schreibarten sind es, weil sie den Anforderungen an eine kirchenmäßige Musik im Allgemeinen entsprechen. Dazu gehört aber noch Eines: noch eine Eigenschaft, die über alle jene andern wie ein sanfter Schimmer höheren Lichtes gebreitet sein muß, und diese ist: reine Schönheit. Diese erst macht das Kunstwerk zum Kunstwerke, und während jenes andere auf Zweckmäßigkeitsfragen hinausläuft, ist die Frage nach Schönheit für das Kunstwerk als solches die entscheidende. Schönheit bedarf übrigens keiner weiteren Legitimation für ihr Dasein, als daß sie überhaupt da ist. Schönheit aber basirt sich auf geistige Freiheit.

Das mittelmäßigste Orchester ist noch hundertmal erfreulicher als das vortrefflichste mechanisch, von Walzen und Rädern getriebene Orgelwerk. Wenn der schaffende Künstler sein Werk nach einer hieratischen oder sonstigen Satzung

*) Ich wüßte ihnen hier nichts Eindringlicheres vorzuhalten, als was St. Augustin in seinen Bekenntnissen (10. Bd. 33 C.) sagt: cum mihi accidit, ut me amplius cantus quam res quae canitur moveat, poenaliter me peccare confiteor et tunc mallem non audire cantum. —

**) Epist. 312.

***) Wie z. B. der Tamtamschlag in Cherubini's Requiem eines ist.

nur so schaffen darf wie die Biene ihre Zelle baut, so ist er eben kein Künstler mehr, und sein Werk kein Kunstwerk. Er schafft nicht mehr lebendige Gebilde, welche ein Ewiges, Heiliges, Göttliches zu unmittelbarer Anschauung bringen, sondern Typen, die keinen andern Zweck haben, als ihre Bedeutung, ihren Sinn auszudrücken, und es ist dann so ziemlich gleichviel werth, ob z. B. an die Wand eine Inschrift, oder ein stellvertretendes Monogramm geschrieben, oder nach den Recepten der ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς Gestalten zum tausendsten Male in derselben Weise mechanisch hingemalt werden.*) Und hat, muß man bei dem Beispiele bleibend fragen, der griechischen Kirche dieses Starre für die bildende Kunst sonderliche Früchte getragen? Ist ihr Gottesdienst darum reicher, feierlicher, würdiger? Sie hat Nichts davon gehabt, als daß sie nicht auf Künstler als die ihren hinweisen kann, wie es die römische auf eine Reihe hoher Meister, von Cimabue durch Fiesole, Raphael bis auf Cornelius und Overbeck mit edel stolzer Freude thun darf. Hier sei der Spruch erwähnt: „Der Geist" (d. i. das freie künstlerische Schaffen) „belebt," der Buchstabe (d. i. der starre, den Buchstaben ersetzende Typus) tödtet. Die Gestalt der Zeiten ist wandelbar, die Kirche ist und bleibt das Unwandelbare; aber nicht darin, daß sie, was sich von der Welt her nahet, mumisire und Jahrtausende lang unverändert bewahre, sondern daß sie als gleich strömender Quell Alles nährt, tränkt, erfrischt und blühen macht, mögen nun am Rande der Quelle Veilchen des Frühlings, Rosen des Sommers oder Astern des Herbstes blühen.

Hat unsere Zeit wie jede frühere das Recht, ihre Kunst dem Höchsten, Heiligsten zu weihen, so darf sich die Musik nicht den Makel einer Art Unehrlichkeitserklärung aufheften, sie soll und darf sich nicht wie eine unbußfertige Sünderin von der Kirchenthüre wegweisen lassen! Aber unsere Zeit hat auch die Pflicht zu dieser höchsten, ernstesten Richtung, wenn nicht die früheren Jahrhunderte mit Schmach auf sie hindeuten sollen. Einzelne Mißbräuche, einzelne Verkehrtheiten, einzelne Geschmacklosigkeiten, die sich nachweisen lassen, beweisen in der Hauptsache selbst noch gar Nichts. Welche Periode der Kunst auf kirchlichem oder außerkirchlichem Gebiete würde bestehen, wenn derlei unterlaufende Menschlichkeiten hinreichen sollten, das Ganze zu verwerfen? In Italien insbesondere ist die Kirchenmusik, die einst der Stolz des Landes war, freilich jetzt auf das Schlimmste depravirt und verkommen; aber nur die Kirchenmusik? nicht auch die Oper?

Wird zu einer höchst strengen Reform gegriffen, d. h. alle Musik außer dem

*) Didron, dem wir die Veröffentlichung jener Anleitung danken, sah in einem Kloster auf dem Berge Athos den Mönch Joasaph mit seinen Gehilfen in Stundenfrist zwölf lebensgroße Gestalten als Wandmalerei ausführen.

Ritualgesange aus der Kirche verbannt (wobei auch das verloren gehen müßte, was durch das Tridentinum bereits ratifizirt worden), so ist mit einem Federzuge eine Jahrhunderte lange Entwickelung ins Nichts zurückgeworfen, sind überreiche Schätze außer Verkehr gesetzt. Soll eine Auswahl von Tonwerken geschehen, die gebilligt werden, oder eine Auswahl von Meistern, die Credit finden, während andere ein für allemal zurückgewiesen werden, so muß eine Art musikalischer Indexcongregation eine sehr weitläufige, in ihren Resultaten höchst zweifelhafte Arbeit unternehmen. Folgerichtig bliebe dann alles Neue ausgeschlossen, und die Musik, welche seit Jahrhunderten die treueste Dienerin der Kirche gewesen ist, würde wie eine Hagar in die Wüste verstoßen; ihre höchste Weihe und Würde wäre ihr genommen. Aus dem Hause Gottes fortgewiesen würde sie in den Palästen des Luxus, der Weltlichkeit, der Genußsucht ihre Zuflucht finden und zu Grunde gehen, wie jede Kunst, die sich von dem Boden, auf dem ihre ersten Keime gepflegt wurden, von der Religion völlig trennt (oder davon völlig getrennt wird), zu Grunde gehen muß! Und bisher hat noch jeder Componist, dem seine Kunst mehr war, als Sache der Eitelkeit oder des Broderwerbes, für Tonwerke religiöser Kunst seine besten, höchsten Kräfte zusammengenommen, und, was ihm auf diesem Gebiete gelang, als sein Bestes geschätzt!

Indessen ist in diesem Mißmuthe, in diesem Dringen auf Reformen doch ein sehr wohl berechtigtes Moment, wenn die Eiferer auch über das Ziel hinausschießen. Wir stehen mit der kirchlichen Musik auf einem zwar seiner nächsten Beschaffenheit nach andern, aber doch gewissermaßen analogen Standpunkte, wie die Kirchenmusik vor Palestrina stand; es hat sich Störendes und Unwürdiges eingeschlichen. Damals waren es übertriebene contrapunktische Künsteleien, jetzt sind es weichliche, opernhafte Melodien und Wendungen.*) Schon damals wurden, wie jetzt, Stimmen laut, nur die ritualmäßigen Intonationen beizubehalten. Palestrina kam mit seiner Missa Papae Marcelli, und das Tridentinum entschied zu Gunsten der Musik. Käme nur ein moderner Palestrina mit einer

*) Der freche Unsinn, Opernstücken einen Kirchentext unterzulegen, verdient, wo er auftaucht, vollends die schärfste Züchtigung. So erzählt ein Mitarbeiter der älteren Leipziger Mus.-Zeitung, er habe einmal ein nach dem Quartett non ti fidar aus dem Don Juan eingerichtetes Kyrie gehört — in Schumanns Zeitung ist von einem Lauda sion nach der Aria fin ch' han dal vino die Rede! In Mantua wurde 1845 Donizetti's damals höchst beliebter Belisario in die Kirche geschwärzt, die Versammlung der Andächtigen geberdete sich dabei, als ob sie im Theater wäre und enthielt sich kaum des Bravorufens. Solchen Thatsachen gegenüber ist gar kein Ausdruck der Indignation stark genug! Die Manier des 15. Jahrhunderts, Messen über weltliche Lieder zu schreiben, ist dagegen ganz unschuldig, und eigentlich waren dabei nur die Namen der Messen (l'homme armé u. dergl.) anstößig — denn das Lied lag, in lange Töne auseinandergezerrt, durch Pausen unterbrochen, von contrapunktirenden Stimmen über- und unterbaut, im Tenor und blieb folglich dem schärfsten Ohre völlig unkenntlich — es bildete gleichsam nur die farblose

modernen Missa Papae Marcelli unter dem Arme in die Kirche! Dann würde das Unwürdige verſchwinden, ohne daß man deswegen die ganze Kunſt zum Tempel-hinauszujagen brauchte.

---

grundirte Leinwand, auf welche das eigentliche Tonbild gemalt wurde, oder das Sandkorn, um das ſich die Perle, zugleich verwandelnd und verbergend, anſetzte. Die Meiſten mißverſtehen auch hier, und faſſen die Sache augenſcheinlich ſo auf, als wenn man heutzutage etwa ein Gloria nach der Muſik des Jägerchores aus dem Freiſchütz abſänge oder ein Kyrie nach dem Liede: „Du, du, liegſt mir im Herzen.“ Auffallender iſt, daß auch Burney die Sache in ähnlicher Weiſe auffaßt.

Die

musikalischen Reformbewegungen der Neuzeit.

II. Die neu-deutsche Schule.

I. Der Streit um die sogenannte „Zukunftsmusik."

In Immermanns bekanntem, geistvollem Roman „Münchhausen" werden scherzweise allerlei Grübelfragen gestellt, zum Beispiel: wie sich die Weltlage gestaltet hätte, wenn der große Friedrich und Napoleon Zeitgenossen gewesen wären, oder: was aus Rom geworden wäre, hätte Alexander von Macedonien seine Macht west-, statt ostwärts gewendet und dergleichen mehr. Eine ähnliche Frage könnte man in allem Ernste stellen: wie sich wohl der Zustand unserer Musik gestaltet haben würde, ob die Richtung Wagner-Liszt zu der Bedeutung gelangt wäre, und so viel Terrain gewonnen hätte, als sie thatsächlich gewonnen hat, wenn nicht Mendelssohn in der Blüthe seiner Kraft und seines Wirkens der Welt durch einen plötzlichen Tod entrissen worden wäre. Mendelssohns Wirken, Streben und Schaffen läßt annehmen, daß er als ganz entschiedener Gegner aufgetreten wäre, und das außerordentliche Ansehen, in dem er in ganz Deutschland und weit über Deutschlands Gränzen hinaus stand, der Umstand, daß sich das musikalische Leben Deutschlands in Leipzig concentrirte, und ein anderes Centrum (Weimar) sich schwerlich ohne harten Kampf an die Stelle jenes früheren zu setzen vermocht hätte; die Fülle bedeutender Tonwerke, welche der Meister sonder Zweifel der Welt noch geschenkt hätte, die Phalanx respektabler Talente, die sich um ihn scharte, das Alles hätte gewiß Vielem eine völlig andere Wendung und einen andern Ausgang gegeben. Berlioz' Benvenuto Cellini, Wagners fliegender Holländer und Tannhäuser waren schon damals längst veröffentlicht, ohne daß

man sonderlich von ihnen Notiz nahm. Der Glanz brennenden Feuers leuchtet erst dann weit umher, wenn das milde Tageslicht erloschen ist. Wie spröde und ablehnend sich selbst manche nicht ungebildete Kunstfreunde gegen diese bedeutenden Werke verhalten, beweist z. B. Keudells (übrigens ziemlich werthlose) Sammlung von Kunstnovellen,*) wo einer der Interlokutoren sich also vernehmen läßt: „ja ich muß zugeben, der Tannhäuser ist eine der besten Opern auf unserem (Dresdner) Repertoire, besonders freilich deshalb, weil er ordentlich gegeben werden kann. Und auch an und für sich betrachtet kann man dieser Oper zwar manche Geschmacklosigkeit vorwerfen, wird aber doch eingestehen müssen, daß die musikalische Einheit des Ganzen angenehm contrastirt (!) gegen die Potpourrimanier, welche jetzt fast allgemein in der dramatischen Musik grassirt. Schade daß eine krankhafte und schwächliche Auffassung des Stoffes dieser Oper großen Eintrag thut; auch ist dieselbe nicht gerade überreich an Melodieen, dennoch aber scheint sie mir unter den neuesten mir bekannten eben durch ihre poetische Einheit die bedeutendste. Wagner würde vielleicht noch mehr geleistet haben, wenn er das Libretto (!) nicht selbst gemacht hätte; denn der Componist bedarf nach meiner Meinung eines gegebenen Gedankengerüstes, um sein Gefühl in musikalischen Blumen daran hinaufranken zu lassen." (Diesem Hopfenstangen- und Treillage-Kunstgesetz zu Liebe sind also vermuthlich die meisten Opernlibretti so entsetzlich mager, dürr und trocken! Was der Beurtheiler hier von der „poetischen Einheit" des Tannhäusers sagt, ist merkwürdig genug; er gleicht einem Blinden, der das Licht empfindet, ohne Gestalten zu sehen.) Robert Schumann schrieb am 7. August 1847 in sein Theaterbüchlein über den Tannhäuser die nicht eben begeisterten Worte: es sei „eine Oper, über die sich nicht so in Kürze sprechen läßt; gewiß, daß sie einen genialen Anstrich hat. Wäre Wagner ein so melodiöser Musiker, wie er ein geistreicher, er wäre der Mann der Zeit."**) Zehn Jahre früher würde Schumann vielleicht so gut mit Wärme für Wagner in die Schranken getreten sein, wie er es einst für Berlioz gethan. Die Jahre machen strenger; die naive begeisterte Hingebung an das Bedeutende, welche in ihrer Herzensfreude oft die schlimmsten Mängel nicht sieht und gar nicht sehen mag, macht einer schärferen, ernsteren Prüfung Platz, und so ist Schumanns Schweigen beim Streite über Zukunftsmusik und Musikzukunft (dessen Anfänge er noch erlebte) nicht ohne Bedeutung, zumal wenn man sich erinnert, daß er 1843 bei der Rundreise Berlioz' auch stille geschwiegen hatte, ungeachtet er von Griepenkerl mit dessen gewöhnlicher Heftigkeit und leidenschaftlichen Erregtheit ganz direkt

*) Die Novellensammlung wurde unter dem Titel „Bergan" 1848 veröffentlicht. Die betreffenden Stellen finden sich im 2. Bande, S. 262 in: eine „Novembernacht in Dresden."

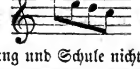
**) Gesammelte Schriften. 4. Band, S. 290.

aufgefordert wurde, das Wort zu nehmen.*) Schumann lehnte durch dieses Stillschweigen gewissermaßen die Zumuthung der Parteinahme für eine Richtung ab, welche er kaum geneigt war als die seine anzuerkennen. Er gehörte vielmehr ganz jener Richtung an, die man die „neuromantische"**) nannte, deren Organ „die neue Zeitschrift für Musik" (1834—1843), deren Arena für Kämpfe und Siege der Saal des Gewandhauses war, deren feine geistige Blüthe in den Werken der Meister und Häupter Mendelssohn und Schumann, in den reizenden Tondichtungen Gade's, Bennett-Sterndale's, Henselts, Hillers u. A. erhalten ist, (denen sich die poetisch-originellen Chopins anschlossen), die in dem rein idealen Clavierspiele Mendelssohns, Clara Schumanns (in dem poetisch-schwärmerischen Chopins) sich aussprach. An Poesie und reinem Kunststreben kann sich diese Periode neben jede andere stellen, die Kunstgeschichte wird sie stets mit Ehren, ja mit einer gewissen Vorliebe nennen; denn edler Sinn, feine Bildung, dichterischer Zug und anmuthvolle Liebenswürdigkeit ist ihr Kennzeichen. Sie trat nirgends titanisch, nirgends gewaltsam zerstörend auf; ihre Kämpfe waren fliegende Pfeile des Sonnengottes, nicht massige Keulenschläge des Hercules.***) Schumann gehört in diese Kunstperiode so sehr, daß er sogar einen ihrer wesentlichsten Factoren bildet. Indessen hatte die 1851 veröffentlichte Schrift von Liszt über Wagners Tannhäuser und Lohengrin in allen Kreisen Aufmerksamkeit, man kann sagen Aufsehen erregt. Mit Begeisterung und hinreißendem Schwunge der Rede trat ein Mann, dessen geniale Begabung zweifellos anerkannt, dessen Name weltberühmt war, für Werke auf, von denen das eine bei seinem Erscheinen eher Befremden als Theilnahme erregt hatte, das andere aber noch gar nicht an die Oeffentlichkeit getreten war. Wagner selbst nahm in seinem „Kunstwerk der Zukunft," seiner „Kunst und Revolution," „Oper und Drama" das Wort. Verwandte Stimmen wurden laut; unter ihnen Th. Uhlich, Raff u. A., die sich mit einem Eifer anschlossen, welcher durch seine heftige Vordringlichkeit, durch den gereizten Ton seiner Polemik, durch enthusiastische Hingabe an die ergriffene Parteirichtung und verbitterte Intoleranz gegen jede abweichende Meinung an Aehnliches mahnte, wovon die Geschichte auf politischem und religiösem Gebiete zu erzählen weiß, wie es aber in der Kunstgeschichte bisher unerhört gewesen!

---

*) In der Brochüre „Ritter (?) Berlioz in Braunschweig."

**) Wagner schreibt in seinem Buche „Oper und Drama" scharf gegen die Neuromantiker.

***) Die Manieristen, die hinter Mendelssohn hergezogen kommen, und deren spiritus familiaris so aussah  (jener der Weberisten war dagegen

zählen für die Richtung und Schule nicht mit. Idealisten unter den Meistern (Raphael Sanzio, Mozart, Schiller) haben stets ein solches Gefolge!

Denn bei dem Streite der Gluckisten und Picciniſten war es im Grunde doch nur die Pariſer elegante Salonwelt, die in franzöſiſch lebhaften Eifer und Disput gerieth, wenn es auch von beißenden Bonmots und Epigrammen unter Umſtänden zu Duellen kam. Die Polemik Mattheſons, Mietzlers und der ſpäteren Marpurgs, Kirnbergers u. A. war eine grobe Zänkerei pfahlbürgerlicher Magiſter, die einander ihre in Schweinsleder gebundenen Folianten voll zentnerſchwerer Gelehrſamkeit an die Perücken warfen, und noch weniger darf man die muſikaliſchen Streitfragen aus dem Anfange des ſiebenzehnten Jahrhunderts von Artuſi, Doni u. A. nennen, die zu viel claſſiſche Renaiſſancebildung im Leibe hatten, um nicht wenigſtens im Ganzen „attiſch“ und „urban“ zu ſein, und die viel mehr den Rückſchritt auf vermeintlich Antikes, als revolutionären Fortſchritt wollten.

Den geſetzmäßigen Erweiterungen des Beſtehenden, Gewohnten, dem ruhig bewußten Hinüberführen auf neue, dem Gekannten, Geübten zunächſt angränzende Gebiete, dieſer friedlichen Erweiterung des muſikaliſchen Reiches durch Aleſſandro Scarlatti, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, oder den auf geſetzlicher Grundlage klar und bewußt und in ruhiger Sicherheit unternommenen Reformen eines Paleſtrina auf kirchlich muſikaliſchem, eines Gluck auf operiſtiſchem Gebiete gegenüber muß man Wagners und ſeiner Nachfolger Beſtrebungen geradezu, wie es auch Julian Schmidt in ſeiner Literaturgeſchichte thut, als eine Revolution bezeichnen, und nicht blos auf muſikaliſchem Gebiete, ſondern auf dem Gebiete aller Künſte. Es iſt bekannt, daß der unglückliche Ludwig XVI. beim Beginn der Unruhen von 1789 auf ſeine Aeußerung „es ſei eine Revolte“ die Antwort hören mußte: „nein, es iſt eine Revolution.“ Den Leuten, die von „Wagners Reformen der Muſik“ ſprechen, kann man daſſelbe zurufen. Es iſt das Jahr 1789 auf dem Parnaß! Unzufriedenheit mit dem Beſtehenden, der Wunſch, wirkliche oder vermeinte Mißſtände beſeitigt zu ſehen, einen wirklichen oder vermeinten beſſern Stand der Dinge herbeizuführen iſt es, was den Reformator wie den Revolutionär in Bewegung ſetzt. Aber der Reformator hält ſich an das Geſetz, oder iſt wenigſtens des guten Glaubens, mit ſeinem Streben auf geſetzlichem Boden zu ſtehen, darum ſtrebt er ſeinem Ziele wenigſtens Anfangs mit Beſonnenheit zu; er hat klar vor Augen, was er zu realiſiren gedenkt und welche Mittel er zur Realiſirung ergreifen ſolle. Der Revolutionär läugnet das Geſetz ſelbſt, wenigſtens das bisher giltig geweſene; er will radikal von Grund und Wurzel aus ändern; Leidenſchaft, Heftigkeit, die ſich bis zur Extravaganz und fanatiſchen Erbitterung ſteigern kann, kennzeichnen ihn. Seine Thätigkeit geht zunächſt dahin, das Beſtehende völlig zu ſtürzen; was er an die Stelle des Geſtürzten ſetzen will, ſchwebt ihm in der Verklärung ſo idealer Regenbogenfarben vor, daß er deſſen feſt umriſſene Geſtalt, auf die es zunächſt denn doch ankömmt, zu unterſcheiden nicht vermag. Auf dem gewaltſamen Stürzen des

Bestehenden ruht aber nun einmal kein Segen, und das lauterste, edelste Streben, wenn es auf diese Bahn geräth, verläuft meistens resultatlos; der Eifer brennt aus, die Gluth verkühlt, und als positives Ergebniß der ganzen Flammeneruption bleibt neben todten, verwüsteten Lavafeldern nur vulkanische Asche zurück, auf der erst spätere, ruhigere Zeiten den Oelbaum und Weinstock wieder pflanzen und (das ist der Gewinn) zu höherer Schönheit und Fülle als früher erziehen.

Aehnliches läßt sich in der neuesten gewaltsam herbeigeführten Entwickelung der Musik nachweisen. Zunächst ist darauf hingewiesen, daß diese ganze Bewegung unmittelbar von dem faulsten Flecke neuerer Musik ausging — von der Oper, — gerade so wie soziale und andere Umwälzungen von den schreiendsten Mißständen ihren Ausgang nehmen.

Die Oper hatte sich schon mit dem Beginne der zwanziger Jahre in drei einander feindliche Heerlager getheilt: in die italienische, französische und deutsche Oper. Der Dilettant, der für den Romeo der Schröder-Devrient schwärmte, mochte von ihrem Fidelio Nichts wissen. Der Patriot machte es gerade umgekehrt, aber Beide vereinigten sich in der Mißachtung der „französischen Spieloper," die ihrerseits ihr höchst dankbares Publikum von Leuten fand, die eben nur amüsirt sein wollten und Nichts weiter.

In Italien ist es von Rossini rasch abwärts zu Bellini, von Bellini zu Donizetti, von Donizetti zu Verdi gegangen. Es wäre bei dem zweifellosen Talente einzelner Maestri schwerlich so rasch zur vollständigsten Entartung gekommen, hätte dort nicht Nationaleitelkeit eine chinesische Mauer gegen Alles, was Deutschland und Frankreich leisteten, aufgeführt. Seit Rossini waren die Begriffe „italienische Musik" und „dramatische Wahrheit" beinahe entgegengesetzte. Ihm, der mit seinem unauslöschlichen Göttergelächter Alles ironisirte — das Publikum, die Kunst, sogar sein eigenes Genie — war es ein Geringes, ein Todesurtheil als Walzer (in der gazza ladra) absingen, oder den Auszug Israels aus Aegypten von einer Musik begleiten zu lassen, die an das „lustige Märschlein der Juden" in Weißflogs wüthendem Holofernes erinnert. Seine Opern waren Bankette, die mit dem Dessert anfingen und endeten. Bellini nahm die Sache wieder bedeutend ernster; er hat insbesondere in seiner Norma manches edel Empfundene und einzelne wahrhaft ergreifende Moment. Im Ganzen steht er aber gegen Rossini gewaltig zurück; seine Opern sehen aus, als habe sie ein kränkliches Mädchen componirt. Die weichliche Sentimentalität der Sonnambula u. s. w. hat Etwas von dem Erschlaffenden des Scirocco. Kein Componist der Welt hat die Tonart As-dur so viel angewendet! Bellini's Nachfahrer Donizetti zeigt Nichts von jener interessanten Morbidezza. Ein Mailänder Blatt nannte ihn einmal eine „reiche Silber- und Bleimine." Einzelnes

in Lucia, in Lucrezia (die Szenen in den herzoglichen Gemächern), im Dom Sebastian (z. B. der grandiose Trauermarsch) lassen ein höchst bedeutendes Talent erkennen. Neben der ernsten Oper gelingt ihm die komische, wie sein Elisir d'amore, sein Don Pasquale u. a. beweisen. Aber leider malt er neben fein und trefflich durchgeführte Einzelheiten ganze große Partien liederlich nach der Schablone hin, und kann zuweilen erschreckend trivial werden; man begreift oft kaum, wie in ihm Edles und Bedeutendes mit dem Gemeinsten so einträchtig neben einander wohnen konnte. Im Ganzen bezeichnen seine Opern, die so lange die Wonne und das Entzücken der Dilettanti und insbesondere der höhern Klassen der Gesellschaft waren, bereits einen tiefen Verfall der Kunst. Schon bei Bellini kann man fast sämmtliche Melodien aus seiner eigentlichen Ur- und Mustermelodie (meco tu vieni o misera in der Straniera) herausdeduziren, ohne ihnen oder sich Gewalt anzuthun, und im Grunde wurzelt diese Urmelodie selbst wieder in Rossini's Weise. Donizetti fußt in der melodischen Erfindung wieder auf Bellini. Die Dilettanti sprechen gleichwohl von dem „Melodienreichthum der italienischen Oper." Freilich nennen sie Melodie, was man beim ersten Hören nach- und mitträllern kann. Auch kündigen sich diese sogenannten Melodien meist durch ansagende Vorfermaten und einen Vortrab kurz gestoßener Begleitungsaccorde an, sind stets auf dasselbe armselige Dreiaccordengerüste gebaut, haben stets die zweitheilige Liedform, und werden oft durch Pistontrompeten u. dgl. so aufdringlich als möglich; dazu lebhafte Rhythmen, und zum Schlusse entweder Schmacht-Fermaten, oder Drachenschwänze der Coloratur, oder gar die sogenannte Felicità. Mehr kann man doch unmöglich thun, um den Wünschen eines verehrlichen Publikums entgegenzukommen! Dieser gedankenlose Genuß hat am Ende das Opernpublikum fast unfähig gemacht, ernsteren Intentionen, die einige Aufmerksamkeit, einigen Antheil des Hörers in Anspruch nehmen, folgen zu können, und Donizetti muß bei allem Talent für einen der schlimmsten Kunstverderber gelten, die es je gegeben. Man hat ihm in seiner Vaterstadt Bergamo ein Monument gesetzt, auf dem die Genien der Tonkunst heulen und schreien, sich die Haare ausraufen und Musikinstrumente zu Boden werfen. Sie haben dazu ihre Ursachen! Verdi ist ein ins Rohe und Barbarische übersetzter Donizetti, und schreibt Wachtparademusik, der er allerlei seriose und nicht seriose Libretti anpaßt. Einzelne glückliche Züge (im Rigoletto, die ganze Rolle der Azucena im Trovatore) neben der wüstesten Gemeinheit und baren Armseligkeit lassen seine Opern fast wie den zusammengesetzten Metallkönig in Göthe's Märchen erscheinen — einzelne dünne Goldbäderchen, dunkles schweres Erz und werthloses blindes Blei. Seine Melodien lassen sich, wie alle neuitalienischen, in letzter Instanz auf Rossini zurückführen; sie verhalten sich aber zu den Rossinischen Weisen so ziemlich wie Mumien zu blühenden jungen Mädchen. Dazu tritt seine Armuth anspruchsvoll

mit großer und kleiner Trommel auf und setzt ganze Chöre von Blechinstrumenten für die unbedeutendste Melodie in Contribution! Eine unverkennbare Geschicklichkeit im Anordnen langsamer und rascher Sätze hilft über Manches hinüber und gibt ein Ansehen, als sei es Etwas; es ist sogar eine Art dramatischer Wahrheit da, die freilich darauf hinausläuft, mit ziemlich grobborstigem Pinsel jenachdem schwarz oder weiß anzustreichen. Nimmt man zu dem Allen noch, daß seine Libretti meist nach den bedenklichsten Auswüchsen moderner französischer Literatur gemodelt sind (Rigoletto nach le roi s'amuse, la traviata nach la dame aux camelias, auch der Trovatore scheint irgend einem Gräßlichkeitsmelodram der porte St. Martin sein Dasein zu danken), so möchte man wirklich einen spartanischen Ephor oder einen römischen Censor herbeiwünschen. Die Opern Verdi's bezeichnen das Verglimmen auch der letzten Fünkchen jener großen italienischen Kunst, die einst in den Werken eines Leo, Lotti, Scarlatti, Durante, Marcello, Pergolese, Anfossi, Cimarosa und wie sie alle heißen, die Welt erleuchtete und erwärmte. Leider hat Italien für diese Sterne keinen Nationalstolz mehr, sondern nur eine Nationaleitelkeit für die Maestrini des Tages; es zählt für die Musik nicht mehr! Der Operncomponist *kann* dort nicht einmal mehr etwas Besseres anstreben. Er hat z. B. eine Hauptmacht, den Chor, gar nicht zur Verfügung, da dieser meist aus Leuten mit sehr schönen Stimmen und glücklichem Gehör, aber ohne alle musikalische Bildung besteht, denen nur das leicht Nachsingbare zugemuthet werden kann, woher auch die vielen Unisonos in den Chören stammen. Dazu Sänger, davon jeder persönlich möglichst glänzen will, Orchester von zweifelhafter Befähigung, Librettodichter von zweifelloser Unfähigkeit, und endlich ein Publikum, welches mit Ausnahme einzelner Favoritstücke während der Oper das Haus mit seinem Susurro füllt und in der Oper, die obendrein durch ein eingeschobenes Ballet dismembrirt wird, überhaupt nur eben eine Faschingsfreude etwas edlerer Art erblickt. Selbst der letzte Rest der herrlichen ehemaligen Musikbildung Italiens, sein Gesang, läuft Gefahr, bald eine verschollene Tradition zu werden. Das ewige Tremoliren, welches auf das Formar, Fermar und Finir ein wahrer Hohn ist, das gesungene Coulissenreißen, kraft dessen das unsinnigste Schrei-Forte mit einem kaum hörbaren Mezzavoce wechselt, ein von fratzenhaften Manieren entstellter Gesang sind die Kennzeichen dieser Richtung. Farinelli, Senesino, Faustina Bordoni, Caterina Gabrieli und alle jene großen Sänger und Sängerinnen der Blütezeit italischer Kunst würden die Hände über dem Kopfe zusammenschlagen. Was italienische Operisten noch jetzt erfreulich und anhörbar macht, sind meist herrliche Stimmen, natürliches Feuer und jenes distinguirte Wesen, das die Südländer der Mehrzahl nach als Naturgabe mitbekommen haben. In Frankreich war der französischeste Componist ohne Zweifel Auber — ein umgekehrter Antonio (aus Göthe's Tasso), — die

Grazien haben „Geschenke seiner Wiege dargebracht," dafür sind so ziemlich alle übrigen Götter ausgeblieben. Seine lebhaften Rhythmen, seine prickelnden Orchestereffekte, seine leicht anmuthigen Chansonmelodien, sein Esprit und seine Agacerien (es gibt für alles dieses keine deutschen Worte) arteten endlich in das leerste, frivolste Geklingel aus; die verzwickte Geistreichigkeit Halevy's, die elegante Nippes-Arbeit der Adamschen Opern waren kein Ersatz für die gesunden, frischen, reiz- und lebensvollen Opern und Operetten Mehuls, Dalayracs, della Maria's, Isouards, Boieldieu's. Etwas ernster, aber nicht viel besser sah es auf cisrhenanischem Boden aus. Hier schrieben Hof- und andere Kapellmeister bei der Studirlampe in Schlafrock und Nachtmütze weitläufige Partituren voll sogenannter „Kapellmeistermusik." Die ersten Ansätze dazu sind schon in C. M. v. Weber da und dort bemerkbar! Freilich aber nur so, wie etwa die römische Nase eines schönen Mädchens, die der jungen Schönen sehr gut läßt, und erst wenn sie ihre fünfzig alt geworden sich allgemach zu einem erschreckenden Geierschnabel herausformirt hat. Erst bei Webers manieristischen Nachahmern wird dieser Zug unangenehm, bei den talentärmeren darunter aber geradezu unausstehlich. Meyerbeer machte sich mit größter Geschicklichkeit alle drei musikalischen Heerlager dienstbar, — der Glanz, Reichthum, die unerhörten Effekte, dazu wirklich Schönes, Originelles, Ergreifendes, — kein Wunder, wenn der große Maestro von seinen Bewunderern als Groß-Kophta der Musik proclamirt wurde. Leider bezeichnen seine Opern die schlimmste Entartung der Luxusmusik, der berechneten Effektmacherei, der glänzend aufgeputzten Unwahrhaftigkeit. Es gab Leute genug, die das einsahen. So erschien das ganze Opernwesen des Tages depravirt, in sich uneinig, unwahr, ausgelebt.

Wie sehr Wagner den trostlosen Zustand einsah, in den sich das musikalische Drama allgemach verrannt hatte, beweist sein merkwürdiges dreibändiges Buch „Oper und Drama." Diesem waren zwei kleinere vorangegangen, unter den bedeutungsvollen Titeln „Kunst und Revolution" und „das Kunstwerk der Zukunft"; letzteres Wagners eigentliches Glaubensbekenntniß. Der leidenschaftliche Ton aller dieser Schriften, ihre schwung- und phantasievolle Sprache, die Kühnheit der Ansichten, die blendenden Argumente, die seltsame Mischung von Wahrheit und Irrthum, die redliche Ueberzeugung endlich, die sich in ihnen auf das stärkste ausspricht, geben ihnen einen fast dämonischen Zauber. Das Zauberbild, das Wagner zeigt, ist jenes aus allen Künsten, zunächst aber aus Poesie und Musik, centaurisch zusammengewachsene Wundergeschöpf, das „Kunstwerk der Zukunft." Es paßt völlig darauf, was Göthe in seiner bekannten gegen Wieland gerichteten Farce den Herkules sagen läßt:

„So lange der Centaur vor euerer Imagination herumtrabt, wie herrlich, wie kräftig! Anatomirt ihn und findet zwei Lungen und zwei Herzen, zwei

Mägen. Er stirbt in dem Augenblicke der Geburt, wie ein anderes Mißgeschöpf oder ist nie außer eurem Kopf erzeugt worden!"

Der Centaur des Zukunftkunstwerkes trabt prächtig genug vor Wagners Phantasie herum, prüft man ihn aber näher, und findet die zweierlei Organismen, den poetischen und musikalischen, jeden mit seinem eignen Herzen, seiner Lunge u. s. w., so stirbt das Phantasiegeschöpf. Wagner stellt die Trias der Ton-, Dicht- und Tanzkunst zusammen (um der Alliteration willen möchte er lieber schreiben „Ton-, Dicht- und Tanzkunst); und die bisher mit Recht für untergeordnet, ja unter den eigentlichen schönen Künsten nicht für hoffähig geachtete Tanzkunst sieht sich plötzlich in dieser Triplealliance zu einer Großmacht erhoben. Desto schlimmer kommen die andern, wirklichen Künste weg. Die Architektur hat Nichts weiter mehr zu thun, als einen würdigen Schauplatz zu schaffen, d. h. ein entsprechend aufgeputztes Gerüste, denn mehr ist im Grunde ein Theater nicht. Die arme Malerei sieht sich vollends auf das Geklecks der Decorationspinselei angewiesen, und die Skulptur muß um Vergünstigung bitten, in die Nischen des „würdigen Schauplatzes" Statuen großer Männer u. dgl. stellen zu dürfen, damit sie nur überhaupt Etwas zu thun bekömmt. Denn daß sich Gruppen und Stellungen der Schauspieler nach den Gesetzen der Malerei und Plastik zu richten haben, ist doch nicht Malerei und Plastik selbst und geht obendrein die Tonkunst an. Das Volk dichtet, componirt, spielt und besieht Alles gratis.

Natürlich ist alles bei dieser Theorie bisher Geleistete nur eine Vorstufe zu dieser höchsten Gesammtblüte aller Künste. In dem Buche „Oper und Drama" führt Wagner seine Ansichten in's Einzelne aus.

Diese Schriften bilden das Programm der Musikrevolution. Erhitzte Vertheidiger, begeisterte Ausleger haben sich um sie geschart. Die Vergangenheit ist abgethan — kaum daß zur Noth Beethoven gelten darf — ein neues Reich der Herrlichkeit beginnt. Wer es nicht glaubt, wird als Verschwörer gegen die große Zukunft der Kunst moralisch guillotinirt.

Den Ton dazu hat freilich und leider Wagner selbst angegeben. Eine nervöse Aufregung, eine erbitterte Gereiztheit bildet die Grundfärbung seiner sämmtlichen Schriften. Die „neue Zeitschrift für Musik" — schon zu Schumanns Zeiten ein Organ des Fortschrittes — wurde jetzt speziell das Organ der neuen Richtung. Die Reaction konnte wie natürlich auch bei der Musikrevolution nicht ausbleiben. Die rheinische Musikzeitung wurde das Coblenz der früheren Musikaristokratie; nebstbei bildeten die „Grenzboten", die „Augsburger Allgemeine Zeitung" u. a. feste Operationspunkte der Gegenpartei. Ganze Vogel- und Fledermausflüge von Brochüren und Flugblättern für und wider stellten sich auch ein: — eine sehr eigenthümliche Erscheinung bildete als Tendenzwerk Riehls pomphaft angekündigte, prächtig ausgestattete Hausmusik, mit welcher die conser-

bative Partei sich selbst eine der schwersten Schlappen versetzte. Nach der geistvollen, aber sehr derben Vorrede, welche in den nachfolgenden Liedern geradezu ein Musterwerk versprach, fielen die Lieder (eine durchcomponirte deutsche Literaturgeschichte in Exempeln), welche so ziemlich Alles vermissen ließen, auf das Schlimmste ab; um so schlimmer als gerade das deutsche Lied eine überaus große Zahl von Meisterwerken aufzuweisen vermag. Die Gegner haben denn auch nicht ermangelt, die „Hausmusik" mit schonungsloser Kritik in Stücke zu zerreißen.

Es ist zu beklagen, daß die Streitenden selbst da, wo sie das Rechte vertheidigten, indem sie das Unrecht der Gegner darlegten (denn beide Richtungen boten genug Angriffspunkte), oft Maß und Mäßigung vergaßen. Es wäre sehr gut gewesen, wenn man beiderseits sich selbst die Frage aufgeworfen hätte: „was wird das zwanzigste Jahrhundert dazu sagen?" Eine wirklich *gute* Sache vertheidigt sich selbst und bedarf keiner Vorkämpfer, die mit Faust und Kolben den Gegnern die Nase blutig schlagen. Händels Messias ließ bei seinem Erscheinen in London kalt, Glucks Armida mißfiel in Paris, in Wien fiel Figaro, Don Juan, Fidelio und Euryanthe durch, Rossini's Barbier ward in Rom ausgezischt, Beethovens siebente Symphonie wurde für eine Tollhäuslerarbeit, seine neunte für den Gipfel des Unsinns und Ungeschmackes erklärt. — Ohne Umtriebe, ohne eine Flut von Brochüren und eine kleine Bibliothek theoretisirender, ästhetisirender Bücher zu Schutz und Trutz dieser Werke haben diese ihren Werth vollständig behauptet und ganz einfach durch eben diesen Werth den vollständigsten Sieg erlangt. Nebeldampf kann den Stern eine Zeit lang verhüllen, aber nicht auslöschen. Umgekehrt kann Nebeldampf einem Irrwisch eine Zeit lang das Ansehen geben, als sei er ein Stern, endlich muß doch erlöschen, was blos aus phosphoreszirenden Dünsten besteht. Der ephemere Glanz des Meyerbeer'schen Propheten ist ein sehr auffallendes Beispiel dazu.

Daß Wagners „Tannhäuser" und „Lohengrin" sich auf der Mehrzahl der größeren Bühnen eingebürgert haben, daß sie beide, besonders aber Lohengrin, den bedeutendsten Eindruck gemacht haben, daß der ungewöhnliche Antheil an diesen Werken offenbar zu tief ist, als daß er für ein bloßes Resultat der Neugier, für eine bloße „Modesache" oder für Nachbeterei dessen, was die günstig gestimmte Kritik laut und zuweilen überlaut vorbetet, angesehen werden könnte, daß viele, sehr entschiedene Gegner nach dem Anhören völlig umgestimmt worden sind, das Alles sind Thatsachen, die sich nicht wegläugnen lassen. Mag man an beiden Werken im Einzelnen viel oder wenig Tadelhaftes zu finden wissen, mag man sich beklagen, man vermisse an beiden Melodie und Form, mag man unnütze Häufung der Tonmassen, raffinirt künstliche, eigentlich außermusikalische Effekte, überwürzte oder fehlerhafte Harmonien, einzelne Längen und Langweiligkeiten und was sonst noch Alles einzuwenden haben, der Eindruck über-

wiegt, daß man hier einmal organisch in sich geschlossene bedeutend angelegte, wirklich durch ihren Inhalt und nicht blos durch den äußeren Umfang große Kunstwerke, daß man Opern vor sich hat, welche aus ganzem Holze geschnitzt, und nicht wie so viele andere aus bunten Stücken und Stückchen zusammengeleimt sind und die Gewalt der Begeisterung, die Kraft der Wahrheit sichert den bedeutenden Erfolg, wie er sich bisher noch überall gezeigt hat, trotzdem, daß es an Widerwilligen, Widersprechenden, und oft genug heftigen Gegnern noch nirgends gefehlt hat.

Dieser Erfolg wäre ohne Liszt's Buch vielleicht später eingetreten, ausgeblieben wäre er schwerlich. Jedenfalls hat Liszt das Verdienst, durch sein brillantes Buch und durch sein Auftreten in Weimar den Werken Wagners wie mit einem Zauberschlage die Bahn gebrochen zu haben.

Als Kritik des Tannhäuser und Lohengrin kann man Liszt's Buch trotz aller Detailschilderungen und Notenbeispiele freilich nicht entfernt gelten lassen, es ist ein Ausbruch der Begeisterung. Gerade darin liegt aber die ungewöhnliche Wirkung des Buches, der Enthusiasmus, wenn er sich in solcher Weise äußert, hat etwas Ansteckendes. Liszt sagt über Wagner: „es entstand ein überragendes Genie, ein sprühender Flammengeist, berufen, eine doppelte Krone von Feuer und Gold zu tragen — er träumte kühn wie Dichter träumen, ein Ziel so hoch sich zu stecken" u. s. w. Solch' ein Zeugniß hat weder Händel noch Gluck, noch Mozart, noch Beethoven, noch Liszt selbst oder sonst je ein Musiker und überhaupt kaum je ein Künstler erhalten, wenigstens nicht bei Lebzeiten. Man tadelt es so oft, daß der bedeutende Mensch mit Mißgeschick, Verkennung und Nichtbeachtung zu ringen hat, und daß man erst dem Todten Denkmale setzt und Feste feiert — dennoch wird man sich kaum des Gefühles erwehren können, als sei das doch noch immer besser, als wenn man den noch Lebenden leibhaft in prachtvollen Tempeln auf den Altar zur Anbetung aussetzt. Die hinkenden Boten können bei verfrühter Apotheose noch immer nachkommen, und überhaupt ist die Bedeutung eines Künstlers nicht eher zum beurtheilenden Abspruche reif, so lange sie nicht als ein Fertiges, Abgeschlossenes vor Augen liegt, ja, so lange die Werke des Verewigten nicht ihre Kraft auf Mit- und Nachwelt bewährt haben; die Nachwelt erst vermag es, für den Stern die rechte Polhöhe zu berechnen, die Mitwelt steht ihm noch zu nahe. Es ist in diesem „Cultus des Genius" bei lebendem Leibe etwas von jener Hybris, die bei den Griechen so oft die schwere und schwer gebüßte Schuld ihrer Heroen bildet.

Es ist aber in der Theilnahme Liszt's für Wagner so viel Wahres, Wohlberechtigtes, daß solche einzelne, vielleicht allzubegeisterte Sturmflüge der Hauptsache nicht wesentlich schaden. Der Antheil für Verkannte oder unbekannt Gebliebene, und das Streben, ihnen zur Anerkennung zu verhelfen, ist übrigens von

jeher ein sehr charakteristischer und sehr edler Zug Liszt's gewesen. Er arrangirte Berlioz'sche Orchesterstücke für das Pianoforte zu einer Zeit, wo sie noch für reines Tollmannswerk galten; als Liszt, der Pianist, auf der Sonnenhöhe seines Ruhmes stand, machte er für den armen Schulgehilfen von Wien, für Franz Schubert, in sehr energischer Weise Propaganda. Urtheile man darauf, ob er die liebloſe Beschuldigung verdient, „er habe für Wagner nur das Wort genommen, um das erlöschende (?) Interesse an seiner, Liszt's, Person neu anzufachen," etwa wie Alcibiades seinen großen Hund zum Courtaud machte, um nur die Athener von sich reden zu machen.

Wenn Liszt plötzlich in Weimar als Dirigent großer Tonwerke, als Componist großer Instrumentalwerke ein kräftiges Wirken entwickelte, so hat man darin doch wohl nur das Streben des wahren Künstlers nach Höherem und Höchstem zu erblicken. Liszt besitzt zu viel Scharfblick in das Getriebe von Welt und Weltlauf, als daß er nicht im Voraus hätte wissen sollen, daß er damit die Zähne des Drachen aussäet und daß sich die Waffen wider ihn kehren werden, daß er, früher gewohnt Worte der höchsten Anerkennung und Bewunderung zu hören, auf Tadel, Widerspruch, Haß und Anfeindung gefaßt sein könne, wie es denn auch in reichstem Maße gekommen ist. Das kleine Weimar, einst die Stadt der Heroen der deutschen Dichtung, wurde plötzlich ein musikalisches Mecca, dahin sich die Blicke aller Musiker richteten. Dort kam Wagners Lohengrin, Schumanns Manfred zuerst zur Aufführung, Berlioz' in Paris durchgefallener Benvenuto Cellini wurde wieder hervorgesucht. Liszt selbst trat mit seinen symphonischen Dichtungen, Cantaten, seiner Messe u. s. w. auf. Nun war Weimar der erklärte Herd der Zukunftsmusik, kein Mecca, sondern ein musikalisch-rebellisches Thessalonika, dessen Bewohner man nach dem Beispiele des Kaisers Theodosius niedersäbeln lassen sollte, ohne jedoch sodann, gleich jenem, acht Monate lang Buße zu thun — ein tonkünstlerischer Raub- und Barbarenstaat — und oft genug ertönte nun in musikalischen Kreisen das bekannte Kriegsgeschrei der Handwerksbursche bei angehenden Prügeleien „auf ihn — er ist von Weimar!" Der Kriegsschauplatz erweiterte sich, der Kampf wurde heftiger, erbitterter. Die Weimaraner haben in der Hitze gar Manches geschrieben und getrieben, was sie in zehn Jahren vielleicht recht gerne zurücknehmen, oder doch mildern würden. Liszt selbst hat sich in dem Tumult, man kann sagen nobel benommen, wie er denn durch und durch eine edle Künstlernatur ist.

Man könnte durch diese ganze Bewegung an die Zeit des Sturmes und Dranges in der deutschen Literatur erinnert werden, wenn nicht im Grunde das Spiel doch ganz anders als damals stände. Wenn sich damals junge Brauseköpfe im Namen der Natur, welche sich den Zopf abschneidet und allenfalls zum Skandal der promenirenden Bürgerschaft nackt im Flusse badet, gegen den Brust-

und herzeinengenden Zwang der damaligen Verhältnisse in Kunst, Sitte und im Leben überhaupt empörten, so war doch endlich das, wogegen sie sich empörten, unläugbar da. Man kann nicht sagen, daß in der Musik gleicher Zwang und Druck herrschte. Beethoven, Franz Schubert, Mendelssohn, Schumann und jeder Bessere und Beste konnte und durfte über alle Mittel seiner Kunst bis in die feinsten Unterschiede, bis in die fernsten Gebiete ihres Reiches hinein schalten und walten, die strenge, theilweise vielleicht befangene Schulregel, welche man den Schüler lehrt, weil der Schüler ihrer gar nicht entbehren kann, war für den Meister kein unantastbares Gesetz, nur durfte er sich keine Willkür erlauben, Nichts, was die Grundlagen der ganzen Kunst zerstört. Man kann nicht sagen, daß Engbrüstigkeit, Convenienzzwang, Heuchelei und Unwahrheit herrschte — und wenn Wagner in seinen Schriften doch von dergleichen redet, so kann man ihm geradezu sagen, daß diese Gespenster, die er so deutlich sieht und auf deren Realität er schwört, doch, gleich vielen andern Gespenstern, Nichts sind als Hallucinationen. Nur die Oper kann man als wirklich gesunken, verkommen, in raffinirten Luxus und in rohe Barbarei ausartend bezeichnen, hier hatte Wagners Reform ihr volles Recht und hat sich auch durch den Erfolg glänzend gerechtfertigt. Aber es ist nicht die Oper allein, es sind die Grundfesten der Musik überhaupt und der Poesie dazu, welche in rüstiger Zerstörungslust unterhöhlt werden. Die übereifrigen Musikreformer gleichen dem Manne auf dem Bilde Hogarths, der in seinem Eifer einen aus der Wand ragenden Balken, auf dem er sitzt, durchsägt, ohne zu bedenken, daß er dann nothwendig mit hinabstürzen und den Hals brechen müsse.

Die Stürmer und Dränger von 1770 hatten ihre maßlos verehrten Vorbilder, ihren Homer, Ossian, Shakespeare, Milton, Klopstock. Ihr Schaffen und Wirken hatte etwas Naives, sie schleuderten ihre regellosen Dramen, ihre überschwänglichen Oden u. s. w. hin, um einem innern, halb unklaren Drange Luft zu machen, nicht um den drei Einheiten und sonstigen ästhetischen Decenzregeln Boileau's ausdrücklich ein Schnippchen zu schlagen. Sie waren äußerst produktiv, sie schrieben eine Dichtung über die andere — viel zu reflektiren, zu theoretisiren war ihre Sache nicht — sprach doch der überweiche Miller das kräftige Wort:

„Poet ist Schöpfer. Schaff' Dein Werk,
Stells dar, wie Gott der Herr der Welt —
Und sprich: „Es ist gut!"

Daneben machten sie allerlei harmlose Studentenstreiche, der Art, wie wenn der junge Göthe heute im Versailler Hofanzuge und morgen in schief geknöpftem Biberfrack und Stiefeln herumgehend den Straßburgern zu reden gab, oder sie ließen sich in sentimentalen, halb-idyllischen Seitensprüngen aus, wenn z. B. die

Göttinger Freunde im Mondlichte eine Eiche umtanzten, dann der Tugend ewige Treue schwuren und zum Beschlusse Milch aßen. — So harmlos ist der Sturm und Drang der Zukunftsmusiker nicht. Beethoven ist ihnen nicht, wie es Shakespeare jenen Andern war, ein Vorbild, zu dem sie emporblicken, dem sie nachstreben, sondern eben nur ein Vorläufer, der die Kunst bis zu dem Punkte gerückt hat, von wo aus sie weiter- und zugleich höher bauen. Sie sind nicht sehr produktiv — außer den zwei großen Musikdramen Wagners, den Instrumentalsachen Liszt's ist aus diesen Kreisen Wenig an's Licht getreten. Desto eifriger schaaren sie sich um diese Werke, sind bemüht, sie zu commentiren, darüber zu reflektiren, und geneigt, an jede vielleicht ganz zufällige Aeußerlichkeit derselben wo möglich irgend einige neue Theorien zu knüpfen. Es ist aber nicht gut, wenn ein Homer gleich einen ganzen Papageikäfig voll Alexandrinischer Kritiker und Commentatoren auf dem Rücken mitgetragen bringt!

Daß Liszt und Wagner zusammengehören, ist so allgemein anerkannt, daß man nicht leicht mehr Einen ohne den Andern nennt. Die zwei Häupter der Reformation sind zwar in der Hauptsache einig, aber ihre Ansichten gehen aus einander über das hoc est und hoc significat. Wagner verwirft alle Instrumentalmusik — „was die Augen sehen, glaubt das Herz" — er will unmittelbare Anschauung, dramatische Form, Darstellung eines wirklich werdenden Ideales, einer idealen Wirklichkeit — hoc est. — Liszt schreibt dem Prinzipe seines Freundes zum Trotz eine symphonische Dichtung nach der andern, in deren jede aber eine Masse Poesie, oder vielmehr eine Masse Dichtung eingepackt und in die unbestimmt wirkenden Klänge der Musik mystisch verhüllt ist, so daß die Symphonie (wie wir z. B. an den mitten in die Musik eingeschobenen Motto's in den „Idealen" sehen) oft von zehn zu zehn Takten etwas Anderes und Besonderes bedeutet — hoc significat. Im Grunde sind aber Wagners Opern und Liszt's symphonische Dichtungen (wie ein anderer Reformator vor dreihundert Jahren in anderer Beziehung derb und kräftig sagte) „zweierlei Hosen, einerlei Tuch's" Beide amalgamiren die Musik mit einem bestimmt gefaßten poetischen Inhalt, dem sie sich fügen und anpassen muß, Beide verschmähen die herkömmliche Gliederung (Andante, Scherzo u. s. w. in der Symphonie, Arie, Duett u. s. w. in der Oper) oder bringen sie nur in kaum noch kennbaren Andeutungen, Beide suchen die höhere Einheit des Ganzen mittelst durchgehender Leitmotive zu wahren, Beide treiben der poetischen Intention zu Liebe den musikalischen Ausdruck auf die Spitze und opfern jener Intention alles Andere, wenn es sein muß auch Schönheit und Wohlklang, Beide malen in den gedenkbar glänzendsten Farben von Anfang bis zu Ende und kennen Nebenpartien und Nebensachen nicht, denn es soll sich ja der poetische Grundgedanke mit möglichster Energie aussprechen. Wenn jener Gesandte zu Rom in jedem Bürger einen

König ſah, regum patriam se vidisse, ſo kann man ſagen, daß man in Wagners Opern lauter prime donne und primi uomini findet, bis herab auf den Heerrufer, und in Liszt's Orcheſter lauter Virtuoſen bis herab auf den Schallbeckenſchläger. Wie es „Lieder ohne Worte" gibt, ſo ſind Liszt's ſymphoniſche Dichtungen, „Wagner'ſche Opern ohne Worte" und Wagners Opern mit der gewaltigen, ſich die Singſtimmen beiordnenden, ja, nach Wagners Intention die Rolle des Chorus ſpielenden Orcheſterpartie, ſind ſymphoniſche Dichtungen mit Geſangtext, welchen übrigens, wie der Schluß des Dante, des Fauſt zeigt, auch Liszt zuweilen zu Hilfe ruft.

Wagners Tannhäuſer und Lohengrin haben die öffentliche Meinung entſchieden für ſich gewonnen, — die Augen haben geſehen, das Herz glaubt — einen ſchwerern Stand haben Liszts ſymphoniſche Dichtungen; es hat bei Aufführungen zwar nicht an lebhaften Demonſtrationen der Zuſtimmung, aber eben ſo wenig an Zeichen des Mißfallens gefehlt. Dieſe Werke *ſind* nicht, ſie *bedeuten*, ſie bringen dem Hörer nicht Alles fertig entgegen, wie Wagners Opern, wo ſogar z. B., wenn Ortrud gegen Elſa Demuth und Liebe heuchelt, das Orcheſter das „corroſive" Motiv hören läßt, damit der ſchwächſte Kinderverſtand inne werde, daß Ortrud nicht etwa in ſich gegangen iſt, ſondern es böſe meint. Bei Liszt ſoll der Hörer ſelbſt mit- und nachdichten können — ja er ſoll, wo möglich, jenes Klangbildertalent beſitzen, das Heine einmal bei Lisztes Clavierſpiel in ſo originell-geiſtvoller Weiſe bethätigte. Für die Dante-Symphonie, Mazeppa, Taſſo u. dergl. wenigſtens iſt dieſes Talent unentbehrlich. Der Hörer ſoll ferner eine tüchtige Vorbildung mitbringen, die divina commedia, Hamlet, Fauſt, Taſſo (den wirklichen und den Götheſchen) nicht blos geleſen, ſondern in allen tiefen Beziehungen ergründet haben. Das Concertpublikum, wie es nun eben iſt, findet derlei Anforderungen freilich exorbitant! — Am wenigſten haben Wagners Theorien außer dem Kreiſe ſeiner begeiſterten Anhänger Widerhall gefunden. Seine Schriften ſetzen zum Verſtändniß eine genaue Kenntniß der Muſik und deſſen, was darin bisher geleiſtet und gewonnen worden iſt, voraus, ſie erheiſchen ferner eine tüchtige philoſophiſche Durchbildung, zumeiſt deswegen, um Wagners Sprache überhaupt verſtehen zu können, wo man denn neben treffenden Zügen im Einzelnen die letzten Gründe der Sache in ſehr bedenkliches Dunkel gehüllt finden wird. Pointen, wie „Effekt iſt Wirkung ohne Urſache", ſind ſehr überraſchend, aber nicht überzeugend, weil ſie unverſtändlich und ſchief gefaßt ſind — nach dieſen Vorausſetzungen iſt es kein Wunder, wenn Wagners Bücher keine „Epoche gemacht haben". Zudem haben die Leute die gewaltige Wirkung des Lear oder der C-moll-Symphonie zu unmittelbar an ſich ſelbſt erfahren, als daß ſie ſich einreden laſſen ſollten, es ſeien nicht volle, ganze Kunſtwerke, ſondern unentwickelte Geſchöpfe einer vorbereitenden Periode, bloß relativ

giltige Uebergangsstufen. Don Juan, Fidelio und andere Meisterwerke lassen sie, trotz des „kindisch" genannten Zuschnittes, empfinden, daß das musikalische Drama auch anders aussehen könne als Lohengrin, und dabei doch allen Forderungen, die man daran machen kann, vollkommen genugthun. Diese Einsicht ist freilich ganz geeignet, vor Ueberstürzung gründlich zu bewahren, und den Fortschritt zu sanktioniren, ohne daß man dabei hinter sich die Brücken abwirft und die Pfade verwüstet.

II. Richard Wagner.

Der merkwürdige, in seiner Art einzige Künstler, dessen Name die Ueberschrift nennt, hat sich in seinen Schriften irgendwo selbst mit den Worten charakterisirt, ihm sei „der nie zufriedene Geist, der stets auf Neues sinnt", zu Theil geworden. Etwas Aehnliches sagt bekanntlich Mephistopheles von Faust:

„ihm hat das Schicksal einen Geist gegeben,
der ungebändigt immer vorwärts dringt."

Aber treffend ist die Charakteristik! Nur Eines ist noch beizusetzen: diese Unruhe ist nicht jenes rastlose Vorwärts- und Aufwärtsstreben, das den sonnenhellen Genius kennzeichnet, der sich nie genug thut, weil ihm ein unendlich fernes Ideal vorschwebt, dem er wohl näher und näher kommt, es zu erreichen aber nie vermag, der aber auch fühlt, daß ihn jeder Schritt diesem Ziele näher bringt, und darum freudig schafft und sich des Erreichten freut. Bei Wagner ist es anders. Auch ihm schwebt ein solches Ideal vor — aber der Gedanke daran äußert sich zunächst als Unbefriedigtsein mit dem bereits wirklich Gewonnenen, als Mißmuth und endlich nahezu als Erbitterung über die ganze Welt, die sich den ersehnten Idealen so gar nicht accomodirt. Von Jugend auf ist Wagner diesem Loose anheimgefallen. Zum Maler bestimmt, meinte er vielmehr, den Beruf zum Dichter in sich zu fühlen, gerieth wie zufällig in die Musik hinein, irrte auch hier von einem Standpunkte zum andern umher — von der Oper im Geschmacke C. M. von Webers (die Feen) zur Oper im französisch-italischen Sinne (das Liebesverbot), von dieser zur Spontinischen Heldenoper (Rienzi), verließ den gewonnenen Standpunkt wieder, um in dem „fliegenden Holländer", im „Tannhäuser", im „Lohengrin" drei von allem früher von ihm Geleisteten, und selbst wieder unter einander sehr wesentlich verschiedene Kunstwerke hinzustellen — und diese haben erst wieder, wie er ausdrücklich versichert, mit dem musikalisch-poetischen Kunstwerke, das ihm in Gedanken vorschwebt, doch nur eine gewisse annähernde Aehnlichkeit, und sind weit entfernt, jenes Kunstwerk der Zukunft zu verwirklichen, welches für Wagner das Ende und Ziel aller historischen und ästhetischen Entwickelung der in der Menschheit wohnenden Kunstanlage und Kunstfähigkeit ist. Ja, noch mehr, — es muß sich, nach Wagners Behauptung,

die ganze Weltlage, der faktische Zustand der Menschheit von Grund aus ändern, damit ein Kunstwerk dieser Art nur möglich werde. Diese geträumte Weltreform kann aber schon deswegen nie wirklich werden, weil sie unvereinbare Widersprüche in sich enthält (absolute Freiheit im Einzelnen und Gesetzlichkeit im Ganzen). So gleicht also Wagner Einem, der ein in heller Verklärung vor ihm schwebendes Zauberschloß der Fata Morgana in einem wirklichen, auf fester Erde gegründeten Architekturwerke von solidem, hartem Stein ausgeführt sehen möchte.

Wir wollen die Idealträume, wie sie der Menschheit überhaupt, und einzelnen ausgezeichneten Menschen vorschweben, nicht schelten und nicht beklagen. Jean Pauls Leibgeber würde vielleicht sagen, daß sie dem Kohlblatte gleichen, welches der reitende italienische Mulattiere an einer Ruthe seinem Sommaro ellenweit vor der Nase schweben läßt. Vergeblich trachtet das Grauchen dem Blatte nach, wie es ihm nachgeht, schwebt das Blatt natürlich weiter und bleibt ihm „ewig fern und ewig nah." Und das ist recht gut! Denn würde das Blatt erreicht, so wäre es in einer Viertelminute verschluckt — und Alles aus. — So aber geht der Sommaro stets hoffend und stets getäuscht weiter und weiter, bis er ans Ziel kömmt, wo ihn eine ganze Krippe voll nicht mehr entfliehender Kohlblätter erwartet.

Ist dieser Mißmuth, dem es nie und nirgends wohl wird, der alle Wege für Dornenpfade hält, weil dem Wandelnden zufällig Dornen in die Schuhe gerathen sind, für Wagner ein eigenthümliches Kennzeichen, so ist seine künstlerische Anlage nicht weniger eigenthümlich. Ist er, muß man sich fragen, ein bedeutender Dichter, können seine Dichtungen den Anspruch darauf machen, bedeutende poetische Werke zu sein, in der Weise selbstständig bedeutend, wie es die Dramen Shakespeare's, Schillers, Göthe's, Byrons sind? Kann seine Musik sich an Frische der Erfindung, an Klangzauber, an Größe der (musikalischen) Anlage, an Vollendung der Durchbildung mit den Tonwerken Mozarts, Beethovens messen? Die unbefangene Beurtheilung wird, was die Wortdichtung betrifft, entschieden verneinen, bei der Musik mit dem Ja wenigstens zögern. Aber sie wird mit Freuden anerkennen, daß sich hier das poetische Element und das musikalische Element wirklich zu einem wunderbar anziehenden Dritten mischen, das den Rang eines höchst bedeutenden Kunstwerkes beanspruchen darf. Der Partitur des Tannhäusers, des Lohengrin hätte Wagner getrost beischreiben können, was jener griechische Maler seinen Gemälden beischrieb: „man wird es leichter tadeln als nachahmen." Mit diesen Partituren unter dem Arme mag sich Wagner seine Stelle bei jenen suchen, welche den Ehrennamen Künstler im edelsten Sinne verdienen!

Jean Paul sagt in der Vorrede zu Hoffmanns Phantasiestücken: „Bisher

warf immer der Sonnengott die Dichtgabe mit der Rechten und die Tongabe mit der Linken zwei so weit auseinanderstehenden Menschen zu, daß wir noch bis diesen Augenblick auf den Mann harren, der eine echte Oper zugleich dichtet und setzt."

Die Stelle klingt fast wie eine Prophezeihung auf Wagner. Diese Doppelgabe des Dichtergottes, die Wagner als Mitgift auf den Weg mitbekommen, äußerte sich bei ihm schon sehr früh und zunächst in ganz monströsen Produkten, und jenem Trauerspiele, das nicht weniger als zwei und vierzig Personen das Leben kostete, in jener Ouvertüre, wo durchweg alle drei Takte ein fürchterlicher Paukenschlag donnerte. Man kann darüber lachen, man wird aber auch zugeben müssen, daß nur eine bedeutende Triebkraft es unternehmen konnte, ein Drama hinstellen zu wollen, gegen welche Lear und Hamlet sich wie Gellertsche Komödien ausnehmen und ein Instrumentalwerk, gegen welches „die neunte Symphonie eine Pleyelsche Sonate zu nennen ist." Mephisto würde dazu vielleicht bemerkt haben: „wenn sich der Most auch ganz absurd geberdet, es gibt am Ende doch 'nen Wein." Das Unregelmäßige und Zerfahrene in Wagners ganzem Bildungsgange, welches für jedes andere Talent das größte Unheil gewesen wäre, war für seine ganz einzig dastehende Begabung vielleicht gerade das Rechte. Wagner ist viel zu sehr Poet, als daß er Musiker in dem Sinne sein könnte, wie es der in seiner Kunst und für seine Kunst lebende Musiker eben war und ist. Er ist aber auch zu sehr Musiker, um sich in das Leben und Weben eines eigentlichen Dichters einzuspinnen und die Staffeln des Gradus ad Parnassum fein ordentlich hinanzusteigen. Er ist eben Richard Wagner, geboren am 22. Mai 1813, und in der Geschichte der Poesie und in der Geschichte der Musik bisher der Einzige seiner Art, in beide gehörig oder in keine von beiden. Wenn man die zwei Gipfelspitzen des Parnassus als die Sitze der Poesie und der Musik ansehen wollte, so müßte der Parnassus zwischen beiden einen kleinen Monte nuovo emportreiben, auf dem sich Wagner seßhaft machen könnte. Daß sich ein Compositeur sein Opernlibretto selbst schreibt, ist nichts so gar Unerhörtes. Lortzing hat sich z. B. die Bücher seiner heitern Opern selbst mit geschickter Hand zurecht gemacht. Er that damit nichts mehr, als wenn etwa der Maler, statt die grundirte Leinwand für sein Gemälde fertig beim Kaufmanne zu kaufen, sich der Mühe des Grundirens selbst unterzieht. Ist das Bild gemalt, so wird dieser Umstand allenfalls als eine Besonderheit erwähnt, übrigens hat er keine Bedeutung. Für Wagner aber hat z. B. die Dichtung seines Lohengrin genau so viel Werth (nicht mehr und nicht weniger) als die Musik dazu — und umgekehrt. Musiker, die sich an das Studium einer Wagner'schen Partitur machen, wie sie eine Händelsche, Mozartsche u. s. w. zu studieren gewohnt sind, machen sie meist als ganz entschiedene Gegner Wagners zu, und das ist von dem einseitigen Stand-

punkte aus, den sie dabei einnehmen, auch ganz natürlich. Die Literaturkenner und Kritiker ignoriren ihrerseits Wagners Dichtungen entweder ganz, oder sie gestehen ihm höchstens zu, „daß er nicht so ungeschickt verfährt, wie Meyerbeer, der seine Effekte ganz beliebig durch einander wirft, sondern für seine Decorationen und Verwandlungen, für seine Choräle und seine Hirtenlieder, für seine Märsche und Tänze irgend eine passende Veranlassung sucht.“*) Eine gelungene Aufführung des Lohengrin ist aber schon für manchen Musiker, für manchen Literaturkritiker ein Tag von Damaskus geworden!

Wenn Julian Schmidt den Vorwurf ausspricht, Wagner habe in seinen musikalischen Dramen sowohl durch Text als durch Composition vielfache Gelegenheit zu gerechtem Tadel geboten, und verstecke dann das Eine durch das Andere, so kann man mit eben so großem Rechte die Sache umkehren und sagen, daß bei ihm das Gelungene und Lobenswerthe in Text und Composition Eines durch das Andere erst recht gehoben wird. Man vergleiche nur den ganz vortrefflichen dritten Akt von Marschners „Templer und Jüdin,“ mit dem ersten Akte des Lohengrin. Nicht nur die Situation ist dieselbe, sondern sogar Einzelnheiten, z. B. daß der Ritter der bedrängten, unschuldig Angeklagten zu kommen zögert, daß diese sich betend niederwirft, im Momente der höchsten Noth der Retter erscheint, mit allgemeinem Jubel begrüßt wird, u. s. w. Marschners Composition ist reicher, farbenbunter als die Wagnersche, sie ist überdies dramatisch wahr, ausdrucksvoll, rührend und ergreifend, und macht doch bei Weitem nicht die gleiche Wirkung. — Warum? Wagner hat es verstanden, die Sache so anzulegen, daß sich Dichtung und Musik wechselseitig und in ununterbrochenem Zuge steigern. Nach einer trefflichen, vorläufig eben nur ganz den nüchternen Verstand beschäftigenden Exposition über den drohenden Einfall der Ungarn, Heereszug u. s. w. tritt Telramund mit seiner Anklage gegen Elsa, mit dem Anspruche auf die Herrschaft des Landes auf, ein specielles Interesse wird angeschlagen. Elsa wird herbeigerufen; gegen die Gewohnheit der Opernprimadonnen, die sich mit einer möglichst glänzenden Arie introduciren, erscheint diese wirkliche dramatis persona in ihrem Leid und in ihrer unbefangenen Unschuld verstummt, sie singt endlich nur einzelne, aber unendlich schöne Sätze. Die vollste Theilnahme des Zuschauers für das holde, unglückliche Wesen ist geweckt, er nimmt in seinem Innern bereits Partei gegen ihre Ankläger. Nun beginnt mysteriös das Gottesgericht, mit feierlicher Umständlichkeit, der Aufruf erschallt — kein Kämpfer nahet, dumpfes Schweigen — die Menge ist betroffen, fängt an, gegen Elsa gestimmt zu werden, „in dumpfem Schweigen richtet Gott.“ Alles dieses ohne lyrische Ruhe- oder hier richtiger Stockungsmomente, ohne Texteswiederholungen,

*) Julian Schmidt „Gesch. d. deutschen Literatur im 19. Jahrhundert“ (2. Aufl., 3. Bd., S. 241).

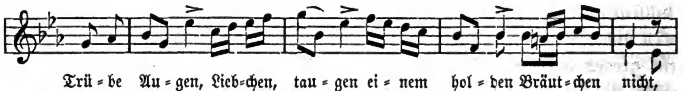
ohne Dehnungen. Elsa sinkt auf die Kniee, die Frauen mit ihr — in Angst und gläubigem Vertrauen zugleich ruft sie den Himmel an, den Helfer zu senden. Mit ihrem letzten Worte klingt ein ritterliches Heldenmotiv wie in weiter Ferne an, und nun nahet, wunderbar vom Schwane gezogen, auf der Schelde von weither sichtbar, näher und näher kommend, die glänzende Rittergestalt Lohengrins. Der Chor schreit nicht gleich im Tutti los — Einzelne sehen das Wunder, dann Mehrere, es geht ein Fragen, Ausrufen, Verwundern von allen Seiten los, steigert sich von Takt zu Takt — endlich ist der Ritter ganz nahe — jetzt erst brechen Alle, wie überwältigt, im Einklange aus: „ein Wunder ists, ein Wunder!" Man sehe nur ein Publicum während der ersten Aufführung des Lohengrin bei dieser Scene! Es geberdet sich fast eben so, wie oben auf der Bühne der Chor. Lohengrin tritt ans Land, der Aufregung und dem Lärm folgt erwartungsvolles Schweigen. Er stellt sich dem Könige vor, edel, ritterlich, er wendet sich sanft und freundlich zu Elsa und kündet sich als ihren Helfer an — das verhängnißvolle Gebot wird gegeben, und wenn er nun, von der holden Unschuld der Jungfrau überwältigt, ausruft: „Elsa, ich liebe dich!" so wirkt das ohne Zweifel tiefer, als wenn er etwa nach gutem altem Herkommen hier eine Cavatine (mit verlegenem Danebenstehen der Uebrigen) gesungen hätte. Der Chor äußert in sanfter Rührung seine innige Theilnahme — in wirksamem Contrast Telramund seine äußerste Bestürzung und Unruhe. Das feierliche Gebet vor dem Kampfe ist hier keine müssige Preghiera, sondern jene verhängnißvolle Pause vor einem entscheidungsschweren Augenblicke, da sich Aller Blicke und Herzen für einige Momente einer höheren Macht zuwenden. Kampf und Sieg Lohengrins — in freudigem Aufschwunge vorbeistürmender Jubelchor — Ende des Aktes. Man mag zusehen, ob man, was echt dramatische Wirkung betrifft, sehr viele Seitenstücke dazu finden wird! Eben so wirksam gestaltet Wagner Lohengrins Scheiden im letzten Akt — wo sich sein Kommen gleichsam in umgekehrter Ordnung abspielt. Ueber die Prophezeihung Lohengrins an den König von der künftigen Macht und Größe Deutschlands vergißt man beinahe, um was es sich eigentlich handelt und erschrickt daher fast, wenn das Volk in demselben Augenblicke zu rufen anfängt: „Der Schwan, der Schwan!" Der Moment des Abschiedes wird durch die, auch musikalisch wunderschöne, Episode der Gabe des Schwertes, Heerhornes und Ringes äußerst rührend, und höchst wirksam concentrirt sich der Schluß in einen einzigen Weheruf der dem weiter und weiter ziehenden Helden nachschauenden Menge. Gegen diese außerordentliche Geschicklichkeit im Anordnen des Stoffes, gegen den Sinn für dramatisch Wirksames stechen einzelne Züge seltsam ab. Wenn Lohengrin zuletzt den Schwan untertaucht und statt seiner den jungen Herzog Gottfried herauszieht, so muß man von der ganzen Situation so ergriffen sein, als man es wirklich ist, um dabei nicht an ein Kunst-

stück im Geschmacke Bosco's zu denken. So zieht den fliegenden Holländer zuletzt „das ewig Weibliche hinan" und zwar, ganz unfigürlich, mit Hilfe des Theatermaschinisten; man kann diese Himmelfahrt des Holländers und Senta's nicht sehen, ohne in der Stille überzeugt zu sein, daß sie auf dem Schnürboden schon wieder aussteigen werden.*) Dergleichen materielle Handgreiflichkeiten sind gerade keine Zierde, und schlagen stark in das Genre der von Wagner so leidenschaftlich bekämpften alten Oper. Auch in der Musik malt Wagner oft mit Pinselstrichen, die in der Nähe angeschaut roh aussehen. Man darf sie aber eben nicht in der Nähe anschauen, so wenig, wie man sich nur schuhweit vor ein großes Frescobild hinstellen darf, das auch anders aussieht als Miniaturen in einem alten Codex oder als ein Staffeleibild für den Salon. Componisten, deren musikalischer Quell reicher und tiefer strömt, pflegen in ihren Opern oft einer glücklichen Melodie, oder der Vertiefung in ein fruchtbares Thema, oder der saubern Detailarbeit, kurz der Musik Concessionen auf Kosten des dramatischen Zweckes zu machen, von jenen gar nicht zu reden, die beim Niederschreiben der letzten Takte einer jeden Nummer nicht ohne Besorgniß daran denken, ob denn das verehrliche Publikum auch gehörig applaudiren werde, oder gar da Capo rufen, in welch' glücklichem Falle dann z. B. die Liebenden zum zweiten Male herzbrechenden Abschied nehmen, oder sich zum zweiten Male von dem tyrannischen Vater ertappen lassen müssen. Andere Componisten suchen in ihre Stücke Etwas vom zweitheiligen Bau hineinzubringen, was in lyrischen Reflexionsmomenten angeht, nicht aber, wo es der Situation geradezu widerspricht — wie z. B. in Jessonda, wo Nadori zweimal versichert „der Liebe Muth führe ihn zu der Portugiesen Schaaren" oder Amazily zweimal fleht: „kannst du mir die Schwester retten u. s. w." Wagner würde es vorziehen, sich die Schreibefinger abzuhauen als etwas dergleichen anzubringen. Nicht Freiheit der Detailausführung, nicht thematische Durchbildung, nicht sinnlich bestechende Anmuth ist es, was ihm am Herzen liegt, mit der rücksichtslosesten Consequenz verfolgt er ganz allein den dramatischen Zweck. Den erreicht er auch, verfehlt aber dafür zuweilen den musikalischen. Sein Abscheu vor der absoluten Melodie rührt eben daher. Es war auf ihn gewiß nicht ohne Einfluß, daß seine Jugendzeit in die Epoche der zwei absolutesten Melodisten fällt, die es je gegeben, nämlich Rossini's und Carl Maria von Webers. Von Rossini, dessen Wahlspruch jenes berufene a basso le parole war, und der (wie sich Jemand einmal über seinen Othello sehr gut ausdrückte) „sogleich das Ohr um Verzeihung bittet, wenn er einmal dem Herzen zu nahe getreten ist", mag Wagner wohl wenig angeregt

*) Natürlich soll damit dem Werthe der höchst romantischen Oper, in der z. B. das große Duett im zweiten Akt ein bewundernswürdiges Stück heißen darf, nicht zu nahe getreten sein.

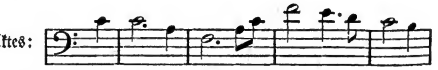
worden ſein, deſto wärmer verehrte er Weber, wie denn gar Vieles an ihm unverkennbar in dieſem Vorbilde wurzelt. Bei Weber tritt aber der von Wagner gerügte eigentliche Mißſtand zuweilen faſt ſchlimmer zu Tage als bei Roſſini, eben weil es Weber redlich meint, bedacht iſt, den dramatiſchen Ausdruck mit der angenehmen, auch an und für ſich anſprechenden Melodie unter einen Hut zu bringen und das Unternehmen mitunter auffallend mißglückt.

Stellen wie

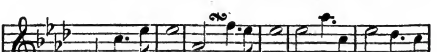


wo der Text der Melodie zu Liebe im Wortverſtande geradebrecht wird, können Jemanden, der eine Gluckſche Ader im Leibe hat, wohl ſtutzig und nachdenklich machen. Sicherlich iſt es keine gute Praxis für den Opernkomponiſten, wenn er in ſeinem Skizzenbuche herumſucht, wie er dieſe oder jene gefällige Melodie dieſer oder jener Stelle ſeines Libretto anpaſſen könne, oder wenn er immerfort daran denkt, ob das Motiv dieſer oder jener Arie auch wohl ein thème favori zu Variationen abgeben könnte. Andererſeits geht Wagner mit ſeiner Marotte vom „Ausgebären der Melodie" viel zu weit — und muß damit am Ende nothwendig auf den Standpunkt der alten, rohen Oper Lully's, alſo noch hinter Gluck gerathen — da Lully bekanntlich für ſeine Operntexte eine wahre Ilithyia war — und ſie ſich ſo lange laut vordeklamirte, bis ſie die erforderliche Melodie „ausgeboren." Sie war auch darnach! Wagners melodiſche Erfindung iſt nicht eben reich, aber ſeine Melodie iſt edel, ausdrucksvoll, kräftig. Zuweilen, wie in der Balkonſcene Elſa's, im Schluſſe der folgenden zwiſchen ihr und Ortrud, in dem Duett im Brautgemache (das ſo glühend und ſo keuſch iſt, wie ſüßer Roſenduft in einer Sommernacht), in der Melodie Lohengrins „bei dem Ringe mög' er mein gedenken" blüht etwas unbeſchreiblich Schönes auf. Charakteriſtiſch, aber auch faſt manieriſtiſch iſt es, daß Wagner beinahe alle Melodien, welche ruhig und edel ſein ſollen, durch die Intervalle des Dreiklangs führt und häufig mit der Quinte beginnen läßt:

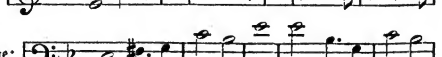
Tannhäuſer. Schluß des erſten Aktes:

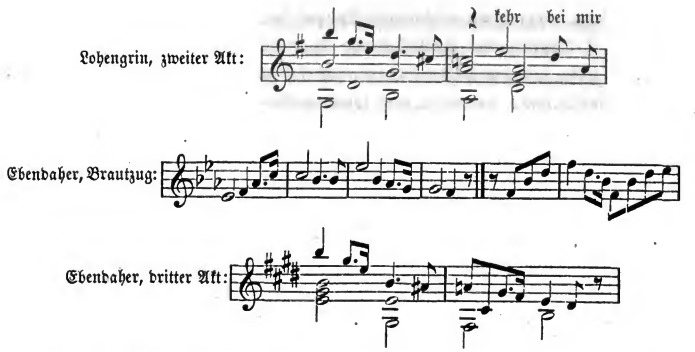


Ebendaher aus dem zweiten Akt:



Ebendaher, aus dem Sängerkriege:





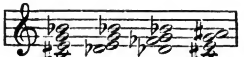
und so weiter. Alle diese Weisen sehen wie Ableitungen derselben Stamm-Melodie aus. Bezeichnend ist es, daß Wagner, der Todfeind alles Ornaments, seine Melodien verhältnißmäßig oft mit kleinen Grupettos aufputzt. Eine gewisse Phraseologie für ähnliche Stimmungen kann man sich aus Wagners Opern leicht zusammensuchen. Nicht im Einzelnen und Mannigfachen, sondern im Großen und Ganzen ist seine Erfindungskraft bedeutend. Gemein und trivial wird er nie. Wenn Gegner es vom Brautliede im Lohengrin doch behauptet haben, so ist es schwer zu sagen, was sie dann nicht gemein finden. In Mozart, Weber, Beethoven müßten sie dann wenigstens gewaltig aufräumen, und selbst den sehr aristokratischen Gluck, und den fein zierlichen Mendelssohn dürften sie nicht verschonen. Diese seine Melodien passend, oft sehr originell und zuweilen ganz exquis zu harmonisiren, versteht Wagner aus dem Grunde*), eigentliche Kunststücke des Harmonikers verschmähte er, wie es von seinem Standpunkte aus auch ganz natürlich ist. Die canonische oder eigentlich nur canonartige Imitation des Gottesgerichts-Motives während des Zweikampfes im Lohengrin bringt er nur an, weil sie hier ein geistreich-charakterisirender Zug ist. — Der Contrapunkt der pizzichirenden Bässe während des Gesanges der abziehenden Pilger im Tannhäuser ist so unbedeutend, daß er nicht die Erwähnung verdient, und die Verbindung des Geigenmotivs mit dem Choral im Schlusse der Tannhäuser-Ouvertüre ist geradezu mißklingend und unschön. Zuweilen wird die unabweisbarste Forderung der Harmonie des dramatischen Zweckes wegen ganz bei

*) Der Pilgergesang im Tannhäuser, der das Anfangsmotiv in der Ouvertüre herleiht, Elisabeths Gebet, das Vorspiel vor Elsa's Eintritt und vieles Andere. Meisterhaft als polyphoner Satz ist die Einleitung zu Lohengrin (die aus der Höhe zur Tiefe absteigend das umgekehrte Problem des Allegretto aus Beethovens 7. Symphonie ist, das aus der Tiefe zur Höhe steigt). Trefflich sind, als harmonische Arbeit, auch die Ritterchöre im zweiten Akte.

Seite gesetzt, wie (um ein bestimmtes Beispiel zu geben) wenn z. B. in Lohengrin die Trompeten ihre Aufforderung an den abwesenden Kämpfer Elsa's in C-dur blasen, und der Heerrufer, der natürlich mit erhöheter Stimme seinen Ruf erschallen läßt, mit nicht, oder kaum vermitteltem D-moll anfängt: „wer hier im Gotteskampf" u. s. w. und das zweite Mal gar in Es-moll. Zuweilen kömmt auch wohl ein Zug, der aussieht, als sei er nur da, um dem einfach Naheliegenden auszuweichen; was soll z. B. der Cis-moll-Accord zwischen dem D-dur- und H-moll-Dreiklange vor dem Beginn des Gesanges an den Abendstern, der aus G-dur geht, wohin der Weg aus dem D-dur-Accord doch nicht allzu verwickelt ist? Ungerecht aber ist es, zu behaupten, Wagners Opern seien eine Flick- und Mosaikarbeit. Wagner legt vielmehr Alles in großen Zügen und Dimensionen an und versteht es übrigens auch, an gehöriger Stelle breite Tonsätze im Sinne der sogenannten Final-Andantes aufzubauen, wo denn das Gebet aus Lohengrin und jenes sich so überaus mächtig steigernde Ensemble (in H-dur) aus dem Schlusse des zweiten Aktes in Tannhäuser vor Allem zu nennen wäre. Der leidenschaftlich unruhige, vieldeutige, verminderte Septimenaccord ist so gut wie bei C. M. von Weber und noch mehr ein vielgeplagter Diener. In der That wird er so häufig angewendet, daß man im Gegensatze gegen das diatonische Wesen der römischen, das chromatische der neapolitanischen (unserer) Musik hier von einer enharmonischen Richtung sprechen könnte.*)

Es ist ganz begreiflich, wenn Wagner bei seiner eigenthümlichen Anlage von keiner andern Musik wissen mag, als einer in seinem Sinne dramatischen, daß er so ernst, so tiefgreifend, so ganz im Dienste der guten Sache gegen den luxuriösen Unsinn der Oper der Neuzeit aufgetreten ist, wird man ihm als hohes, nie zu vergessendes Verdienst anrechnen müssen — auch ganz abgesehen von dem, was er selbst als dramatischer Componist Vortreffliches geleistet. Im Einzelnen aber muß man jeden Satz in seinen Schriften mit aller Schärfe prüfen und darf ihn nur mit Vorsicht annehmen. Dies gilt gerade von seinen berühmtesten Apophtegmen am meisten; zum Beispiel, Hauptgebrechen der bisherigen Oper sei, daß darin ein Mittel (die Musik) zum Zwecke gemacht worden sei. Nimmt man dergleichen gedankenlos an, so ist es leicht nachgesagt und klingt nach Etwas. Das Wahre an der Sache aber ist, daß die Musik neben anderen Eigenschaften und Fähigkeiten auch die hat, ihrem Ausdrucke eine wesentlich dramatische Fär-

---

*) Insofern nämlich der gleichklingende Akkord  die verschiedenste Abstammung hat und nach den verschiedensten Regionen hinüberdeutet, die er durch enharmonische Verwechslungen verbindet.

bung geben zu können, und daß die bisherige Oper dazu bestimmt war, für diese Eigenschaft der Musik den nöthigen Spielraum zu schaffen. Mit eben so gutem Rechte darf sie also in der Oper als Selbstzweck gelten, wie sie andererseits ebenda Mittel (des dramatischen Ausdruckes) ist.

Tiefsinnigkeiten, wie z. B. nachstehende in der Ludwig Feuerbach abgelernten, Wagner eignen Sprache vorgetragenen Sätze wird vielleicht Wagner selbst besser verstehen als wir Andern. „Die Melodie ist die Erlösung des unendlich bedingten dichterischen Gedankens zum tiefempfundenen Unbewußtsein höchster Gefühlsfreiheit: sie ist das gewollte und dargethane Unwillkührliche, das bewußte und deutlich verkündete Unbewußte, die gerechtfertigte Nothwendigkeit eines aus weitester Verzweigung zur bestimmtesten Gefühlsäußerung verdichteten, unendlich umfangreichen Inhaltes."*) Arthur Schopenhauer sagt irgendwo, der Tintenfisch breite Dunkel um sich, damit man nicht sieht, wie er schwimmt. Man höre dagegen Vischer: „Sie (die Musik) ist das Ideal selbst, die blosgelegte Seele aller Künste, das Geheimniß aller Form, eine Ahnung weltbauender Gesetze und ebensosehr das verflüchtigte, weltbauende Ideal; sie hat Alles und Nichts, ist sinnlich und unsinnlich, eine Quelle hohen und reinen Genusses, die doch Vielen völlig verschlossen ist, Alle ermüdend, wenn sie ein bescheidenes Maß der Dauer überschreitet, durch ihren innern Mangel zum Anschluß an das Wort getrieben und dann unselbstständig, in ihrer reinen Selbstständigkeit aber von einem Gefühle begleitet wie ein ungelöstes Räthsel."**) Durch diese wenigen Worte, in denen wohl jeder Musiker freudig das Bild seiner Kunst erkennen wird, hat der Streit über Formalmusik, absolute Melodie u. s. w. ein für allemal ein Ende!***)

III. Franz Liszt und seine Instrumentalcompositionen.

Die Zeiten, wo Franz Liszt als Heros des Pianoforte seinen Umzug durch Europa hielt (der zugleich ein Triumphzug war) sind uns Allen wohl noch in Erinnerung. Gleich dem siegreichen Sesostris hätte er, so oft er ein Land verließ, überall eine Denksäule mit der Inschrift hinterlassen können: „mit meinem Arme habe ich mir dieses Land dienstbar gemacht." Die Bewunderung des Virtuosen steigerte sich zu einer Begeisterung, wie sie selbst Paganini nicht zu erregen vermocht. Bettina meinte, Liszts Bekanntschaft sei ihr lieber, als wenn sie

*) Oper und Drama. 3. Band, S. 80.

**) Aesthetik § 764.

***) In dem seither veröffentlichten Texte zu Tristan und Isolde ist Wagner seinem Ideal bedeutend näher gerückt — kein Chor mehr, stabgereimte Verse u. s. w. Da bei Wagner Wort und Musikton untrennbar zusammengehören, so halten wir das Urtheil über die sonderbare Dichtung einstweilen zurück.

die ägyptischen Pyramiden gesehen hätte; Heine schrieb über ihn jenes bekannte Klangbilder-Capriccio voll brillanter Einfälle. Robert Schumann schrieb weniger brillant, aber desto herzlicher. Es ist fast rührend und ein zarter, vielsagender Zug, wenn er an Liszt, nachdem er von dessen „Jupiterprofil" gesprochen, auch noch auffallende Aehnlichkeit mit Ludwig Schunke (Schumanns intimstem Freunde) findet. Von Liszts Spiel meint Schumann: in Sekundenfrist wechsele Zartes, Kühnes, Duftiges, Tolles, das Instrument glüht und sprüht unter seinem Meister.

Daß es an einzelnen Gegnern nicht fehlte, war natürlich, und konnte der Hauptsache nach dem Künstler nur nützen. Daß auch der Spott und die Zerrbildzeichnung sich der Sache bemächtigte, war ebenfalls natürlich; denn ein „Jupiterprofil" läßt sich hundertmal eher zur Karikatur verzerren, als ein Kalmukenprofil, das schon von Hause aus eine ist. Auch dies konnte dem Künstler nicht schaden; es ist ganz in der Ordnung, daß Faust seinen Mephisto zur Seite hat, der das Streben der Idealisten höhnt, und eben dadurch als ein ideales anerkennt. Die Musiker aber begrüßten (wie wir an Schumann sahen) die Erscheinung eines solchen Künstlers mit der vollsten Theilnahme. Ehe Liszt auftrat, war das Virtuosenthum so ziemlich auf Fingerfertigkeit hinausgelaufen; allenfalls noch hinzugerechnet, was man geschmackvollen Vortrag, insbesondere „perlendes Spiel" zu nennen pflegte. Alle Welt trug (Henry) Herz im Herzen (cor cordium), dessen Perlen- und Brillantenhandel in der viergestrichenen Octave durch Liszt ein Ende mit Schrecken nahm. Wenn sich Liszt ans Piano setzte, so hörte es auf, die beliebte Czerny-Herz-Kalkbrennersche Spieldose zu sein. Wenn Liszt spielte, gewann das Pianoforte Fülle und Macht. „Das Instrument sprühte und glühte unter seinem Meister." Dazu wagte er es, Namen wie Beethoven, Seb. Bach, Händel, Domenico Scarlatti in seine Programme aufzunehmen, vor denen damals die „elegante" Welt Schreck und Scheu hatte. Er zog herrliche, halbvergessene Werke, wie Webers Concertstück in F-moll, hervor, und machte sie sogleich zu Berühmtheiten. Auch als Componist entwickelte Liszt in jener Zeit eine eifrige Thätigkeit. Wollte er seine außerordentliche, früher unerhörte Virtuosität in ihrer ganzen Bedeutung zur Geltung bringen, so mußte er sich für seine Spielweise die Stücke selbst schreiben. Welcher frühere Compositeur hätte auf einen solchen Ausführenden rechnen können? Aber die Compositionen aus Liszts eigentlicher Virtuosenzeit sind mehr als bloße mehr oder minder glücklich zusammengestellte virtuosische Idiotismen; sie unternehmen es, einen an sich bedeutenden Inhalt zu bringen; freilich mit Zuhilfenahme jener Bravourstücke, deren spielende Bewältigung eben nur ihrem Componisten gegeben war. Auch hier „wechselt in Sekundenfrist Zartes, Kühnes, Duftiges, Tolles; das Instrument glüht und sprüht unter seinem Meister." Liszt ging hier oft ins Unge-

heure. So umgibt er in seiner Don Juan-Phantasie die an sich gewaltigen, markerschütternden Weisen des steinernen Gastes mit rollenden Donnern und Sturmesbrausen, und stellt das ganze Duett la ci darem la mano von Anfang bis zu Ende, mit Einschluß der Sechsachtel-Stretta, als Thema hin, und variirt es ebenso vollständig in mehreren höchst reizenden Veränderungen.

Liszts Name gehörte der Kunstgeschichte für alle Zeiten an.

Plötzlich trat er mit einer ganzen Reihe großartig angelegter, jedenfalls bedeutender und nicht zu ignorirender Instrumentalwerke — den symphonischen Dichtungen — auf, in denen er sich gleichsam als Virtuose auf dem Orchester zeigt, wie er es früher auf dem Pianoforte gewesen. Er spielt Orchester, und es ist nicht blos persönliche Artigkeit des Publikums gegen ihn, daß diese Compositionen, sobald er selbst ihre Aufführung leitet, einen bedeutenden Eindruck zu machen selten verfehlen. Er steht am Dirigentenpult, aber sein Geist ist überall im ganzen Orchester, wohin nur sein Blick reicht, die Bewegung seiner Hand sichtbar wird. Man meint am Ende, ihn vor einem fabelhaften Pianoforte, das alle Künste, Mittel und Klangfarben eines großen Orchesters in sich trägt, sitzen und spielen zu sehen, wie eben Liszt spielt.*) Diese Instrumentalwerke haben aber, weit entfernt, den Erfolg seiner Pianofortecompositionen zu erringen, zahlreiche und erhitzte Gegner gefunden. Man hat ihnen allen Werth, dem Componisten alles Talent abgesprochen; es ist sogar das schneidende Wort gefallen: „Liszt verwechsle seinen Wunsch, große Kunstwerke zu schaffen, mit der Fähigkeit dazu, die ihm mangle." Man hat es ihm übel genommen, daß er der Welt neun Symphonien auf einem Brette hinreicht,**) während zwischen der ersten Symphonie Beethovens und seiner neunten fast ein Vierteljahrhundert liegt und die neun Kolosse durch Sonaten, Quartette und andere Werke eines kleineren Genres ordentlich aus einander gehalten werden.

Bei diesem Vorwurfe hat man denn doch wohl übersehen, daß die Begriffe „Symphonie" und „symphonische Dichtung" nicht identisch sind. Während die Symphonie eine Reihe der glänzendsten Werke aufweisen kann, und in der letzten Symphonie Beethovens (wenigstens was die Mächtigkeit ihrer innern Entwickelung betrifft) ihren Abschluß gefunden hat, sind Liszts symphonische Dichtungen die erste auftauchende Erscheinung ihrer Art; und es ist erst abzuwarten, wiewohl schon jetzt zu bezweifeln, ob sie den Anfangspunkt einer wesentlich neuen Kunstform zu bilden berufen sind. Daß sie mit der Symphonie eine Verwandtschaft haben müssen, läßt die Benennung schließen; aber schon auf den ersten Blick fällt

*) Dieser Eindruck ist so auffallend, daß er mehr als einmal hervorgehoben worden ist — und zwar von den Gegnern ausdrücklich als Anklage.

**) Seitdem sind die Ideale, Hamlet und die Hunnenschlacht hinzugekommen — die beiden letzteren sind wenigstens in Aussicht gestellt.

der Unterschied auf, daß sich die Symphonie in vier selbstständig neben einander stehende Sätze gliedert, während die symphonische Dichtung ein einziges in sich festgeschlossenes Ganzes bildet, mag auch Tempo und Charakter innerhalb dieses Ganzen mannigfach wechseln. In dieser Beziehung würde sich die symphonische Dichtung der Ouvertüre nähern, wäre nicht der große Unterschied, daß in jener die herkömmlichen vier Symphoniesätze zwar zusammengedrängt, aber doch noch mehr oder weniger kenntlich vorkommen, so daß man sie als ein Conglomerat verschiedenartiger Elemente ansehen muß. Ein Vorbild dieser Formation ist die schöne Phantasie in F-moll von Franz Schubert (Op. 103, für das Pianoforte zu vier Händen). Hier sind erstes Stück, Andante und Finale so gegen und in einander gerückt und über einander geschoben, daß dabei, seltsamer aber consequenter Weise, keine Form völlig unzerquetscht und unverändert bleibt als der in der Mitte aller dieser Sätze stehende Menuet mit seinem Trio. Dagegen sind Andante und Finale fast bis zur Unkenntlichkeit in einander gedrängt, und vom ersten Satze liegen stellenweise große Fragmente umher, so zwar, daß ein solches Bruchstück den Abschluß des Ganzen bildet. Die Form von Liszts Tasso (Tasso; lamento e trionfo) ist diesem sehr ähnlich, so daß selbst der wohlerhaltene (überaus pikante und reizende) Menuet in der Mitte erscheint. Unsere Zeit, die sich auf die Erfindung des compendiös zusammengepreßten Gemüse und des nicht minder compendiösen Pemmikan Etwas zu Gute thut und bei den überall herumbrausenden Eisenbahntrains und den blitzschnell am Telegraphendrathe hinfliegenden Depeschen so an Eile gewöhnt ist, daß sie kaum Geduld genug hat, um über vier Symphoniesätze auszudauern, wird solche comprimirte Symphonien als ihrem Bedürfnisse vollkommen entsprechend zu begrüßen haben.*) An sich ist gegen die Form der symphonischen Dichtung Nichts einzuwenden, *so lange sie eine organische Gestaltung erkennen läßt und sich nicht in kunstwidrige Formlosigkeit und Willkühr verliert.* Freilich ist die sogenannte zweitheilige Form, die uns bisher wie eine Seekarte durch die breitesten Tonsätze leitete, so daß wir jeden Augenblick wußten, wo wir eben waren, für die symphonische Dichtung im Vorhinein unanwendbar, eben weil sich jene verschiedenartigen Elemente nicht in das Schema dieser Form einreihen lassen. Die zweitheilige Form ist aus einem höchst richtigen Sinne für organischen Bau des Kunstwerkes, Reciprocität seiner Theile und Einheit des Ganzen, hervorgegangen: Thesis des ersten Thema — Antithesis des zweiten (des Seitensatzes) im musikalischen Gedanken und der Tonart — Synthesis beider mittelst der Durchführung, welche die wechselseitige Beziehung beider Themen darlegt, symmetrische Wieder-

*) Selbst Mendelssohns Concerte in G-moll und D-moll deuten wie aus der Ferne auf diese Form hin.

kehr des ganzen ersten Theiles, aber in der Urtonart abschließend. Durch diese Wiederkehr wiederholt sich dieser Eintritt von These, Antithese und Synthese auch im Großen und Ganzen, nämlich vom Satz (erster Theil bis zum Schluß auf der Dominante oder Parallele) zum Gegensatz (Durchführungs- oder Mittelstheil) und von da zur Vermittelung (Wiederkehr des ersten Theils mit Schluß auf der Haupttonart), folglich dasselbe Operat in größeren Umrissen. Das Alles könnte gar nicht vollkommener sein, und innerhalb dieser Gränzen kann sich tausend- und abertausendfach modifizirter Inhalt aussprechen. Veralten oder sich abnützen kann dieses Schema so wenig, wie in der Architektur das Schema des dorischen Tempels, des gothischen Domes, weil hier wie dort bis ins Kleinste hinein Gesetz und Zusammenhang herrscht, weil sonach die Form hier vollkommen, und weil sie zugleich kraft dieser absolut in sich geschlossenen Vollkommenheit fähig und bereit ist, stets neuen Inhalt aufzunehmen. Es haben daher Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn*) — die größten Geister wie die kleinsten — diese Form angewendet, und es wird uns so wenig einfallen, es anders zu wünschen, als wir vom Schöpfer nicht verlangen werden, daß er einem großen Menschen zu Liebe eine ganz neue Menschengestalt schaffe, sondern zufrieden sind, wenn sich in der altgewohnten, in sich vollkommenen, das Individuum kräftig und edel ausprägt und ausspricht. Daß bei geringen Talenten eben diese Form eine bequeme Schablone abgibt, kann für diese kein Vorwurf sein; der Tadel kann in solchen Fällen nicht sie, sondern nur den werthlosen Inhalt treffen. Diodor erzählt von zwei Bildhauern, Telekles und Theodoros von Samos, welche eine Apollostatue schnitzten, so daß jeder eine Hälfte verfertigte, und zwar Telekles in Samos, sein Sohn Theodoros in Ephesus. Da die Statue nach dem strengsten hieratischen Kanon gehalten war, so fand sich, als man die beiden Hälften zusammenfügte, daß sie auf das Genaueste paßten.**) Wenn sich zwei formfeste Musiker über Tonart und Themas (wie jene Bildhauer über das Thema „Apollo") und über den Einlenkungspunkt einigen, so könnte jeder getrost die eine Hälfte einer Ouvertüre oder eines Sonatensatzes für sich ausarbeiten, sie würden zusammenpassen. Doch ist damit keineswegs gemeint, daß gar keine andere Form zulässig sein solle. Die bekannte, besonders bei Andantes oft gebrauchte Form

---

*) Ihr Schema in kürzester Fassung: I. Erstes Thema in der Grundtonart. Zweites Thema in der Tonart der Quinte (oder Parallele). — Abschluß in derselben Tonart, Wiederholung des ganzen Theiles. — Durchführung beider Themen in entferntere Tonarten hinan. Rückkehr. II. Erstes Thema in der Haupttonart. — Zweites Thema in der Haupttonart. — Abschluß wie oben, jedoch in der Haupttonart (bei manchen Tonsetzern, z. B. Beethoven, dann meist noch ein Epilog).

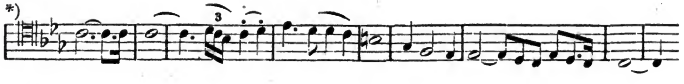
**) Diese Geschichte ist übrigens neuerlich viel angefochten worden, s. Overbeck, „Geschichte der griechischen Plastik," 1. Band, S. 77 und Urlichs n. Rh Mus. 10. S. 15.

von Thema mit Abschluß, Mittelsatz, Thema mit Abschluß (A, B, A), die Menuetten und Scherzi mit ihren Trios, die einfache zwei- und dreigegliederte Liedform und was sonst kürzer verläuft, viele Rondos, die bald zwei-, bald drei-, bald viergegliedert mit stets neu auftauchenden liedartigen Themen vorbeigaukeln, die Fugen mit ihren schulmäßig angenommenen, aber nicht immer scharf geschiedenen drei Theilen haben diesen Bau nicht. Eben so wenig findet man ihn in den großen Allegri der Concerte, Suiten u. dergl. von Sebastian Bach, und er ist hier zur Ueberschaulichkeit auch nicht nöthig, weil die contrapunktisch thematische Durchführung eines markig ausgesprochenen Gedankens (allenfalls mit einigen Gegensätzen und zufälligen, keine selbstständige Geltung in Anspruch nehmenden Episoden) den Hörer fortwährend orientirt und hiernach die Entwickelung des Ganzen, ein Durchgang durch einen zweckmäßig geordneten Modulationskreis bis zur Rückkehr zur ersten Tonart, und Abschluß in derselben eine organische zu nennen ist. Erst als die Zeit nach den großen Kontrapunktisten freier und ganz frei zu componiren anfing, als man verschiedene Motive, Durchgänge, Zwischensätze, Passagenwerk zu verwenden anfing, ohne daß das Einzelne davon auch schon an und für sich als Folge kontrapunktischer Gestaltungen eines Grundthema kenntlich war: da wurde es nöthig, diesen Reichthum so zu ordnen, daß der Hörer nicht verwirrt werde, und nicht den Eindruck eines ungeordneten, willkührlich Bunten erhalte. Beethoven hat diese Form weit und mächtig gemacht, aber nirgends zerstört; man sehe den ersten Satz seiner Eroica, seiner neunten Symphonie, seiner Sonate Op. 106 u. s. w. Mendelssohn, Schumann schalten wohlgemuth und sinnig in den durch Beethoven ausgebauten weiten Räumen. Berlioz hält in einzelnen Werken, z. B. der Lear-Ouvertüre, die alte Form noch ziemlich strenge ein; in anderen (erster Satz der phantastischen Symphonie u. a.), wo er sie bei Seite setzt, muß ein markirtes Thema, das sich durch das Ganze hinzieht, zum Leitfaden dienen. Da er eigentliche kontrapunktische Arbeit wenigstens nicht in den Vordergrund treten läßt, so muß dafür äußere und innere Steigerung des Thema, dessen verschiedene Färbung mit oft außerordentlich reizenden Klangfarben, Spielen mit einzelnen Fragmenten desselben u. s. w. Ersatz leisten; dazwischen treten mehr oder minder freie Episoden auf. Es ist damit dem Hörer, welcher in Vorhinein die gewohnte Form erwartet, *seine* Aufgabe, das Tonstück zu verstehen und aufzufassen, nicht eben erleichtert.

Ein großer Theil der gegen Berlioz gerichteten Angriffe ist gerade von hier ausgegangen. Im Grunde gehört aber zur Ausprägung des Kunststoffes in ganz neue, aber in sich wohl motivirte Formen ein ganz ungewöhnlicher Formensinn, und es können solche Aberrationen von der gewohnten Bahn unter Umständen eher *für* als *gegen* den Künstler sprechen. Wir wollen also Liszt keinen Prozeß darüber machen, daß er die gewohnten Formen in seinen symphonischen

Dichtungen mit abſoluter Machtvollkommenheit behandelt, herbeiholt, zerſtückt, verwirft, jenachdem es ſein poetiſcher Stoff erheiſcht. Denn ein poetiſcher Stoff ſitzt in jeder ſeiner Quaſi-Symphonien als Archaeus faber, der ſich ſeine Welt nach ſeiner Beſchaffenheit baut und formt. Der Aufbau der Taſſoſymphonie iſt ſchon vorhin beſprochen worden. Liszt legt dieſer merkwürdigen Tondichtung ſehr ſinnig als Leitmotiv des Ganzen jene ſeltſam trübe, ſchwermüthig ernſte, pathetiſch declamatoriſche Melodie zu Grunde, nach der die Gondoliere in Venedig die Stanzen der Gerusalemme liberata zu ſingen pflegen oder pflegten.*) Dieſes für kunſtgemäße Behandlung anſcheinend ganz unfruchtbare Motiv iſt mit bewunderungswürdiger Geſchicklichkeit verwerthet, überall blickt es durch, es ſtützt die Nebenmotive als Baß, es ſpielt über ihnen begleitend in der höheren Stimme, es tritt, wo es nöthig iſt, wie ein verläßlicher Führer hervor und bringt uns überall zurecht. Der Wechſel froher, idylliſcher, aufgeregter, leidenſchaftlicher, verzweifelter Stimmungen bis zur Apotheoſe des triumphirenden Schluſſes iſt überdies mit ſo feinem Sinn geordnet, daß dieſer Wechſel von Licht und Schatten die Gruppirung des Einzelnen in klarſter Lebendigkeit hervortreten läßt, und unter den ſymphoniſchen Dichtungen macht demgemäß Taſſo als Muſikwerk faſt den klarſten und befriedigendſten Eindruck. Aehnlich und doch eigentlich ſehr abweichend iſt der Bau der nach Schillers „Ideal“ gemodelten, nach ihnen benannten Tondichtung. Sie zeigt durchaus breitere Formen, feſter concentrirte Tonmaſſen, die alten Sätze des Andante, Scherzo, Finale u. ſ. w. ſcheinen rehabilitirt, aber ſie ſcheinen es nur, denn was hier ihre Stelle vertritt, iſt etwas Anderes, man könnte ſagen: eine andanteartige, ſcherzoartige, finalartige u. ſ. w. Wendung des dem Ganzen zu Grunde gelegten Hauptthema's. Das Jubelmotiv des erſten Allegro erſcheint ſchwer, gewichtig, zum Moll getrübt im Andante und dann nach einer äußerſt geiſtreichen, durch die Violen vermittelten rhythmiſchen Hinüberleitung verkleinert als pikantes, lebendiges Motiv eines ungemein reizenden Scherzo, dann wird der Schlußſatz mit dem erſten in direkte Beziehung geſetzt, bis zur Wiederholung ganzer Partien. Natürlich geht Alles in einem Zuge ohne Unterbrechung fort und ein Theil geht und wächſt in den andern hinein, ohne es zu einer geſchloſſenen und gerundeten Geſtalt gebracht zu haben — das Geſchloſſene und Gerundete iſt eben erſt die ganze ſymphoniſche Dichtung. Das Einzelne iſt wieder eine Reihe von Stimmungsbildern, die (ſo wie Taſſo durch den Verlauf der Lebensgeſchichte des unglücklichen Dichters) durch den Ideengang des Schiller'ſchen Gedichtes bedingt ſind, der freudige Aufſchwung,

*)



das schwärmerische Ueberschäumen, die zarte Träumerei, das innige Liebeleben, die Wehmuth über das Schwinden der beseligenden Bilder, die tiefe, verzagende Melancholie, die Ueberwindung des Grames durch heitere Thätigkeit und (hier setzt Liszt Schiller fort und corrigirt ihn) die dadurch vermittelte endliche Wiederkehr jenes ersten Glückes für immer, der Sieg und die Apotheose des Ideals. Mazeppa gleicht einer mit allem Donnersturme Lisztischer Ueberschwänglichkeit losgelassenen Klavierimprovisation, welche irgend eine Zauberhand gleich in Notenzeichen fixirt, noch mehr, sogleich für Orchestermassen arrangirt hat. Hier liegt nun wieder ein Gedicht zu Grunde — ein seltsam „hochsymbolisches" von Victor Hugo, wo Mazeppa als ein Sinnbild des Geistes des Genie's aufgefaßt wird. Was kann der Musiker thun, als die äußere Begebenheit illustriren? Der fürchterliche Ritt, die krächzenden Raben und nachjagenden Wölfe, den Sturz und zuletzt (abermals eine „Apotheose!") Mazeppa's Erhebung als Hetmann. Am bezeichnendsten tritt dieser Zug hervor, wenn wir in dem Gedichte vom Siege des Geistes lesen, und dazu eine frisch-lustige Kosackenmelodie als Illustration zu hören bekommen. In eine noch schlimmere Lage ist der Tondichter in den préludes gekommen, deren Titel manche Leute, welche das Programm nicht gelesen hatten, verleitete, an ein Präludium im Sinne des wohltemperirten Klaviers zu denken und die nicht begreifen konnten, was „Präludien", denen Nichts weiter nachfolgt — ein Thorbogen im offenen Felde, eine Vorrede ohne Buch — bedeuten sollten. Aber es ist ganz anders gemeint, der Schwerpunkt des Ganzen fällt hier total aus der Musik heraus, und in eine Stelle der méditations poétiques von Lamartine, daß das irdische Leben des Menschen nur eine Reihe von „Präludien" zu einem höheren sei, so daß eine im französischen Sinne „philosophische" Reflexion die Grundlage des Tonstückes bildet. Die Franzosen drücken ihre Spekulation nicht gerne in den abstrakten Formen der deutschen Philosophen aus, sondern greifen lieber zu Bildern, Gleichnissen u. dgl. So auch Lamartine.*) Die Musik muß nun, wenn sie dergleichen in ihre Sprache umsetzen will, es machen wie jener Diener, der das figürlich Gemeinte buchstäblich

*) Die Stelle lautet: Notre vie est elle autre chose, qu'une série de préludes à ce chant inconnu, dont la mort entonne la première et solennelle note? L'amour forme l'aurore enchantée de toute existence; mais quelle est la destinée, où les premières voluptés du bonheur ne sont point interrompues par quelque orage, dont le souffle mortel dissipe ses belles illusions, dont la foudre fatale consume son autel — et quelle est l'âme cruellement blessée, qui au sortir d'une de ses tempêtes ne cherche à reposer ses souvenirs dans le calme si doux de la vie de champ? Cependant l'homme ne se résigne guère à goûter longtemps la bienfaisante tiédeur qui l'a d'abord charmé au sein de la nature, et lorsque la trompette a jeté le signal d'alarmes, il court au poste périlleux quelque soit la guerre qui appelle à ses rangs, afin de retrouver dans le combat la pleine conscience de lui même et l'entière possession de ses forces.

nahm, oder wie die Zeichner alter Bilderbibeln den Engel der Apokalypse, der „mit Donnerwolken umkleidet ist, sein Angesicht wie die Sonne, seine Füße wie Feuersäulen" aus diesen Elementen zu einem seltsamen Popanz zusammensetzten. Die Musik muß sich an diese Bilder, an diese Gleichnisse halten. Lamartine spricht von lauter Vorgängen im Gemüthsleben: dieser orage, dont le souffle u. s. w. ist Nichts weniger, als ein physisches Donnerwetter, diese vie de champs braucht nicht gerade einen Aufenthalt in Passy oder Montmorency zu bedeuten und diese trompette und guerre sind vollends allegorisch. Die Musik muß nun das Donnerwetter ausmalen, ein Pastorale anbringen, Kriegstumult und Siegesfanfaren und zum Schlusse wieder die beinahe stereotyp wiederkehrende Apotheose. Die Musik, die größte Malerin von Seelenzuständen und die allerschlechteste für materielle Gegenstände muß, um Vorgänge im Seelenleben zu schildern, zur Malerei des Aeußerlichen greifen, das heißt: ihr eigenstes Gebiet aufgeben, um auf einem sehr bedenklichen Umwege mühsam dahin zu kommen, wo sie gleich Anfangs als mächtige Herrscherin zu Hause war. Interessant ist übrigens dabei, daß diese ganze symphonische Dichtung an jene Phantasie in Jean Paul's Titan (5 Jobelperiode — 33 Zykel) mahnt, wo „Albano seine inneren Wolken an den Ausladeketten der Klaviersaiten niedergehen läßt," und nachdem er seine Liebe und sein Leid um Lianen gesungen, „seine Finger in einer erhebenden Kriegsmusik über die Tasten gehen." Selbst das Einzelne der Liszt'schen Composition entspricht dieser Schilderung, nur daß er, statt „seine Wolken an den Ausladeketten der Klaviersaiten niedergehen zu lassen" (wo er so oft als Donnergott eingeschlagen) ein ganzes Orchester zu Hilfe ruft. Einzelne unter den symphonischen Dichtungen haben gar ein Programm, z. B. die Festklänge — hier treibt der Tonsetzer mit seinen Themen und ihren Combinationen ein dialektisch-spitzfindiges Spiel, das mit der sogenannten „thematischen" Arbeit der bisherigen Musik so gut wie Nichts gemein hat.

Einen höheren Flug noch, als in diesen „symphonischen Dichtungen", hat Liszt in seinen zwei großen Symphoniewerken, in der Symphonie zu Dante's divina commedia und zu Göthe's Faust genommen, zu denen jene früheren bloße Vorstufen bilden. Diese großen Tondichtungen erscheinen wieder in selbstständige Sätze getheilt. Die beiden Theile der Dantesymphonie lassen sich den Sätzen im Sinne der älteren (Haydn-Mozart-Beethoven'schen) Symphonie in keiner Weise vergleichen — dagegen im Faust (gleichsam wie Weltumsegler endlich im Orient ankommen, weil sie immerfort westwärts steuern) in gewissem Sinne wieder die alten vier Symphoniesätzen erkennbar sind, erstes Stück: Faust — Andante: Gretchen — Scherzo: Mephistopheles (Parodie der Themen des ersten Stückes) und endlich der von Männerstimmen gesungene Chorus mysticus, eine Art abbrevirten neunte-Symphonie-Finales. Die Faustsymphonie bezeichnet

ohne Frage den höchsten Standpunkt, den Liszt bisher erreicht hat. Würdig reihet sich ihr die Danteſymphonie an. Die Correſpondenzkritik der Journale (eines der ſchlimmſten Uebel unſerer Zeit!) hat geglaubt, genug gethan zu haben, wenn ſie von „Paukenſchlägen" und „Poſaunenſtößen" ſprach, und allenfalls etwas von „Bizarrerie" und „geſuchter Originalität" beiſetzte. Mit ſolch' unerhörter Leichtfertigkeit wurde eine Tondichtung abgefertigt, in der ſein Beſtes zu leiſten ein hochbegabter Künſtler ſich zuſammennahm! Das kann aber der Künſtler doch wohl nach Recht und Billigkeit verlangen, daß man auf ſeine Arbeit wenigſtens eingehe, mag dann das Endurtheil wie immer lauten! — Verſuchen wir es denn, auf die ſo farbenreiche, gefühlaufregende, gedankenanregende Danteſymphonie näher einzugehen. Die Einleitung von Richard Pohl, welche der Partitur des Werkes vorgedruckt iſt, ſpricht ſich über Sinn und Bedeutung der Compoſition ſo ſchön und erſchöpfend aus, daß Nichts weiter zu thun iſt, als darauf hinzuweiſen und dann zu recht fleißigem Studium der Partitur ſelbſt aufzumuntern. Vielleicht wird es dabei Manchem gehen, wie es einſt Schumann bei der erſten Bekanntſchaft mit Berlioz' ſymphonie phantastique ging. Er war „erſt verblüfft, dann entſetzt, zuletzt ſtaunend und bewundernd." Eine wie große Fülle herrlicher Muſik (die Einleitung — die scène aux champs!) auch die Berlioz'ſche Symphonie enthält — die Danteſymphonie, dieſes große, ernſte, wahrhaft ethiſche Kunſtwerk iſt ihr als Ganzes unbedingt vorzuziehen. Wenn jene die einzelnen Krankheitsmomente einer verzehrenden Leidenſchaft ſchildert, mit einer wüſten Vergiftungsgeſchichte ſchließt, und ſtatt der Verſöhnung, ſtatt der Katharſis zuletzt die Grauengeſtalt des Todes, die Fratze des Teufels *) in's leere, ſchwarze Nichts hineinzeigen, ſo bauen ſich die zwei Sätze der Danteſymphonie übereinander auf als ein Ganzes, der Plan feſt und Schritt für Schritt verfolgt bis da, wo ſich alle Pein und alles Ringen in ewiges Glück und in ewigen Frieden auflöſet! Schön ſagt Uhland vom Sänger der divina commedia:

„Einem göttlichen Gedichte
Hat er alles einverleibet,
Mit ſo ewigen Feuerzügen
Wie der Blitz in Felſen ſchreibet."

Sollte der Muſiker, der mit aufrichtiger Liebe an ſolch ein Werk ging, nicht etwas von den Zügen dieſer Donnerſchrift in ſein Werk hineinbringen? Wie aber ſoll er es anfangen, das Vorbild, das ihm der Dichter gegeben, in ſeiner Kunſt, der Muſik nachzubilden? Soll er die einzelnen Bilder des Dichters kleinlich nachpinſeln?

---

*) Guillotine und Hexenſabbat.

Dante's divina commedia ist für das christliche Mittelalter, was die Gesänge Homer's für die antike Griechenwelt, was Göthe's Faust für die Neuzeit, ein Spiegel, in dem sich die ganze Welt in wunderbarem Glanze abspiegelt, aus dem Himmel und Erde wiederstrahlen. Mit unerhörter Kühnheit, mit unerbittlicher Strenge hält der Florentiner Dichter Gericht über Vorwelt und Mitwelt, und jede höchste und tiefste Frage, welche die Menschheit beschäftigt, stellt er, nicht schüchtern, sondern mit lauter, fester Stimme, und beantwortet und löset sie aus der Tiefe eines gläubigen Gemüthes heraus, während der greise Heroensänger diese Fragen hinter seiner bunten, lachenden Götterwelt, und von dem Staub, den der Kampf seiner Helden aufwirbelt, gar nicht bemerkt und der neue Faust darüber in ziel- und bodenlose Zweifelsqualen gestürzt wird, bis zuletzt doch wieder der Glaube aushelfen muß: „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniß — das Unbeschreibliche hier ist es gethan!"

Eine Homerossymphonie hat Liszt nicht geschrieben, wohl aber eine Dantesymphonie und Faustsymphonie. Er that dabei, was zu thun war — er griff den ethischen, sagen wir: den religiösen Gehalt dieser Dichtungen auf. Er konnte und durfte es — die Musik ist eine geborene Priesterin — in ihr, der im Entstehen auch schon verwehenden, ist „das Vergängliche ein Gleichniß", in ihr, der Kunst der dunkeln, unbestimmten Anregungen, ist „das Unbeschreibliche gethan."

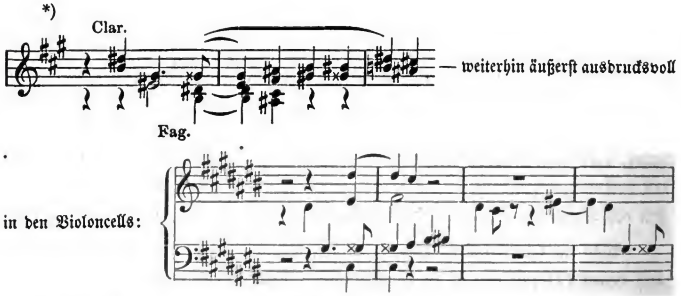
Dante theilt seine Dichtung, wie allbekannt, in drei große Theile: inferno, purgatorio, paradiso. Der Musiker hat nur zwei Sätze, aus guten Gründen, es ist deswegen doch keine blos theilweise Nachbildung. Sein purgatorio erschließt zuletzt die Pforten des Paradieses. Was er in den einzelnen Sätzen erfaßt, ist der Grundgedanke des inferno, des purgatorio, er drückt mit Mitteln, über welche die Musik als über ihr volles, unbestreitbares Eigenthum verfügen darf, das aus, was die Musik ausdrücken kann. Im inferno ist es der Grimm der hoffnungslosen Verzweiflung, im purgatorio das Emporringen aus den Tiefen des Schmerzes zu den lichten Höhen der Verklärung.

Was an direkten Beziehungen da ist, wie die ersten recitativischen Gänge, aus denen das per me si va heraustönt — später das nessun maggior dolore — ist mit richtigem Takte ausgewählt, und eben nur so viel verwendet, um die Beziehung auf den Dichter zu rechtfertigen, oder aber es hat seinen künstlerischen, sagen wir lieber musikalischen Grund. So dient die Episode der Francesca von Rimini dazu, den wilden gräßlichen Tumult, die kreischenden Dissonanzen des inferno für eine Weile durch sanftere Gänge und Weisen wohlthuend zu unterbrechen. Mag der Komponist durch Einzelnes im Dichter angeregt worden sein — mag ihm bei den Terzgängen der Clarinetten das Bild vorgeschwebt haben: quali colombe dal disio chiamate con le ale aperte e ferme al dolce

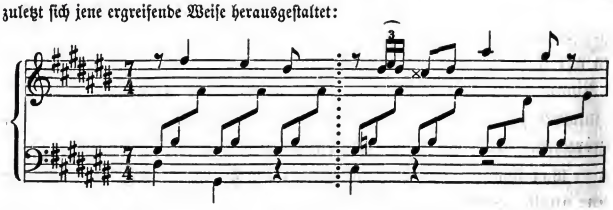
nido vengon per lo aere dal voler portate,*) oder bei den aufflackernden kleinen Flöten der Feuerregen des dritten Höllenkreises — mag man in der Augmentirung des Hauptmotives kurz vor dem Schlusse des inferno eine Andeutung des erstarrenden Frostes im letzten Höllenraume finden — oder in dem leisen Auf- und Abwogen auf dem Sextakkord fis, a, d zu Anfang des purgatorio nicht allein den Ausdruck jener stillen Ruhe der Reconvaleſcenz nach schweren Leiden erkennen, wo (wie Julius Braun irgendwo sagt: „das bloße Athmen Tagesarbeit und Genuß genug ist") sondern geradezu eine Mahnung an das tremolar della marina, nirgends sind solche, der eigenen Ausdeutung überlassene Züge das Wesentliche. Selbst wo die Tonmalerei direkt ist, wie in dem grimmigen Pfeifen der chromatischen Gänge als Andeutung des Sturmes, der die Seelen im zweiten Höllenkreise (unter ihnen Francesca und Paolo) umhertreibt, geht sie nicht über das Gewohnte, das sich in der Musik das Bürgerrecht zweifellos erworben hat — und wenn die Antwort der Liebenden an den Dichter durch die klagende Recitation der Baßklarinette, des englischen Hornes bezeichnet wird, so klingen die gewählten Instrumente hier so grausenhaft, wie seltsam fremde Geisterstimmen, daß man das gewagte Mittel gerne gelten läßt. Es ist höchst charakteristisch und doch rein musikalisch, wenn die Themen des Inferno alle entweder eine h e r a b ziehende Schwere haben:

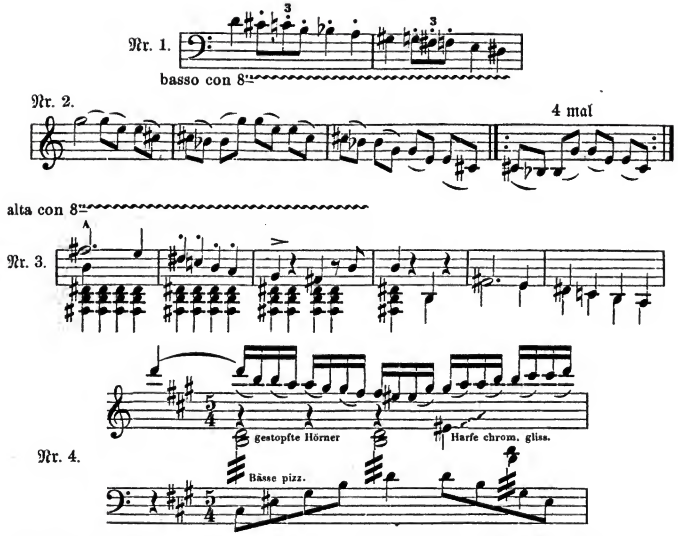
---

*)

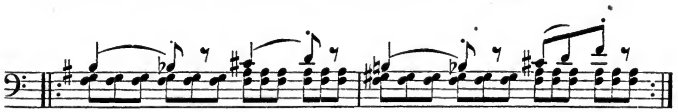


bis zuletzt sich jene ergreifende Weise herausgestaltet:



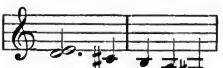


oder sich in ohnmächtigem Grimme auf derselben Stelle unnütz abarbeiten, wie:

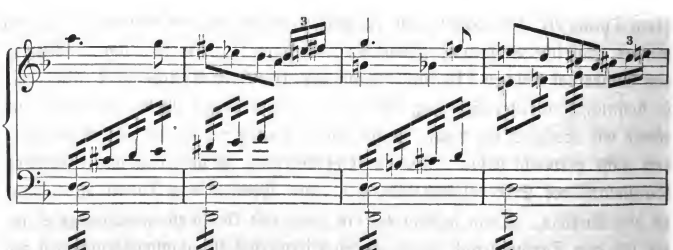


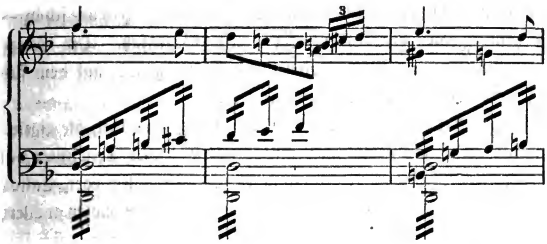
Von den oben mitgetheilten Motiven steigt Nr. 1 wie über holperige Felsenstufen in finstere Tiefen herab (era lo loco, ove a scender la riva venimmo alpestro u. s. w.), das Thema Nr. 2 wird wie aus Höhen gewaltsam herabgeworfen, stürzt taumelnd und windet sich auf dem Boden; grandios tritt das Thema Nr. 3 auf dem Quartsextaccorde in gewaltiger tragischer Größe ein, aus dem Thema Nr. 4 (dem Thema Nr. 2 verwandt) weht ein sonderbarer schauernder Anhauch, es nahen minder gräßliche Gestalten, Francesca und Paolo! — In dem sich anschließenden wunderbar schönen Fis-dur-Andante der Francesca-Episode aber zittert ein so hoffnungslos tiefer Schmerz, ein so end- und trostloses Wehe und doch auch etwas wie Seligkeit der Liebe, welche die Schrecken der Hölle ganz zu überwinden nicht vermocht haben. Von größter Wirkung ist hier das ganz unerhörte Kunstmittel des Siebenvierteltaktes, d. i. eines Wechsels von Takten zu drei und zu vier Vierteln. Denn in dem wie ein lange und klangvoll austönender Seufzer sich dem Dreivierteltakt anhängenden Viervierteltakt zusammengenommen mit

der nach der Sexte hinaufziehenden Melodieführung, mit der harmonischen Steigerung, den correlaten Melodiewiederholungen, dem süßtönenden Gesange der E-Saiten und der ruhig wogenden Begleitung liegt der wunderbare Zauber dieser Stelle. Geistvollen und wirksamen Zügen begegnet man überhaupt auf jedem Schritt. Es ist wahrhaft erschütternd, wenn sich zum Schlusse des inferno über den wilden Sturm der Instrumente riesengroß das Motiv lasciate ogni speranza wie der Richterspruch für der Ewigkeiten Ewigkeit erhebt und der Schlußaccord ohne die versöhnende Terz ausdröhnt. Herrlich ist der Zug, daß gleich darnach, als erste Note des Purgatorio, Fis (die große Terz) erklingt, wie das erste Zeichen der Rettung, wie ein Hoffnungsstrahl leuchtet der Ton auf! Es ist tief ergreifend, wenn das purgatorio mit dem Gesange des Magnificat schließt. Der Klang der Menschenstimme (das Wort) wirkt hier wahrhaft erlösend, — ähnlich wie in Beethovens neunter Symphonie. Und wie sich Alles dazu emporarbeitet, aus den zerknirschte Buße ausdrückende Gängen sich endlich ein Fugensatz entwickelt, — ein Klagen, Weinen, Flehen einzelner, mehrer, vieler Stimmen und endlich eines zahllosen Chores, der unter heißen Bitten unablässig hinanstrebt — bis sich Thau der Gnade und Vergebung kühlend herabzusenken beginnt, Harfentöne die Nähe des Paradieses ankündigen — und sich seine Pforten in der Verklärung jenes Engelsgesanges leuchtend öffnen!

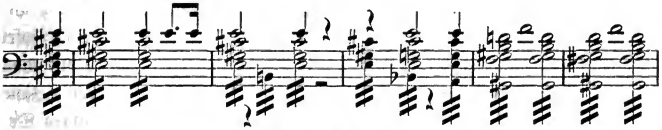
Es ist dem Komponisten als Verdienst anzurechnen, daß er aus dem inferno keine spukende Wolfsschlucht oder Etwas à la Robert le diable gemacht, sondern daß er sich in gewissem Sinne an einzelne Stellen des ersten Satzes der neunten Symphonie, ja wenn man will, des Don Juan, lehnt. Der absteigende diatonische Gang der Don Juan-Ouverture  ist jener wilden,

gigantischen Sturmpartie der neunten Symphonie (in der Mitte des ersten Allegro nach dem langen Orgelpunkte auf Fis und selbst über einem Orgelpunkte auf D) verwandt:



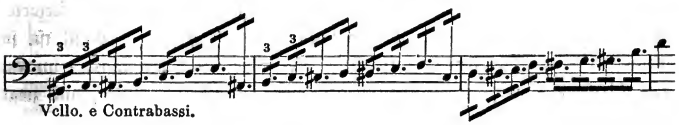


und beide ſind es dem vorhin mitgetheilten, auf den Quartſextaccord gebauten Hauptmotive des inferno. Die Stelle lasciate ogni speranza voi ch'entrate

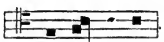


mahnt an das di rider finirai des Commendatore oder auch an jenen grauſen monotonen Chor der Todesgötter in Glucks Alceſte. Das Fratzenhafte iſt ſparſam angebracht, eigentlich nur in der Stelle unmittelbar nach der Francesca-Epiſode (Seite 88 der Partitur, und beſonders die ſchauerlich groteske Stelle der Clarinetten und Fagotte Seite 91). Ganz fehlen durfte es nicht, man denke an den ſich mit dem Schweife gürtenden Minos, an das pape Satan aleppe, an den Hauptmann Barbariccia mit ſeiner Schaar (canto XXI).

Der Muſiker hat übrigens vor dem Dichter das unſchätzbare Kunſtmittel voraus, daß er Geſammtſtimmungen zu geben vermag. Während bei Dante eine Erſcheinung nach der andern kommt, genannt wird, ihre Geſchichte erzählt, dann einer andern Platz macht u. ſ. w., glaubt man in der Muſikdichtung an manchen Stellen Myriaden von Schreckensgeſtalten unter ſchrecklichen, kreiſchenden Weherufen ſich drängen zu ſehen. Stellen wie



wimmeln ordentlich von ſchwarzen Phantomen. Für den Chor der Himmliſchen hat Liszt das Ritualmotiv*) und den in austönenden, kühn verbundenen Drei-

*) Es iſt das des dritten Kirchentones  Ueber das Magnificat des

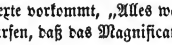
klängen sich ergehenden Styl Palästrina's gewählt — beides so fein wie schön — und gegen die Septimengräuel des inferno der vollste Gegensatz. Die Gänge der Harfen, die zart begleitenden hellen Flöten sind der Goldgrund, auf dem sich das schöne Heiligenbild erst recht in seiner Glorie zeigt.

So äußerst reich das Detail dieser Tondichtung auch gehalten ist, die eigentlichen Grundzüge sind überall von einfacher Großartigkeit. Der Tondichter hat keine Fratzenhölle in der Weise des Hieronymus Bosch, Breughel oder Callot, kein Paradies im Ungeschmack weiland Pater Kochems, — er hat malen wollen, wie es Dante sah, und die Liebe und Begeisterung für sein Vorbild hat sich ihm überall gelohnt.

Es ist merkwürdig genug, daß Liszt bekanntlich dem Orden angehört, von dem, und von dessen Stifter Franz von Assisi insbesondere, jene so unendlich anziehende Bewegung italienischer Dichtung und Malerei ausgeht, als deren Gipfel die Dichtungen Dante's, die Malereien Giotto's gelten dürfen. Wenn man weiß, was Franciscus selbst, was Jacopone von Todi und Thomas von Celano gesungen, wenn man sich mit der Gestaltenwelt Meister Giotto's, Andrea Orcagna's, Taddeo Gaddi's, des Aretiners Spinello u. s. w. vertraut gemacht hat, wird man deutlich etwas von demselben wunderbar romantischen Geiste aus Liszt's Dantesymphonie herausfühlen, so erzmodern sie auch in den verwendeten Kunstmitteln gehalten ist. Göthe pries sich glücklich, der letzte Homeride sein zu dürfen; Franz Liszt mag sich glücklich preisen, sich einmal in weihevollen Stunden des Namens des letzten Kunstsprößlings aus dem sacro convento nicht unwerth gezeigt zu haben.

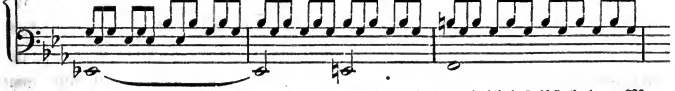
Die Dante-Symphonie macht durchaus den Eindruck eines großen *musikalischen* Kunstwerkes. Dennoch ist sie von der Instrumentalmusik, wie sie bis in die neunte Symphonie, bis in die letzten Quartette Beethoven's hinein als Ergebniß einer langen Kunstentwicklung auftritt, wesentlich verschieden. *Liedmäßige Melodiebildung* wird man vergebens suchen, selbst jenes Fis-Dur-Andante ist mehr die Steigerung eines gesangvollen Melodiemotives als eine eigentliche, gegliederte Melodie zu nennen. Wenn nun jene liedmäßige Melodiebildung das Kennzeichen der neapolitanischen d. h. unserer jetzigen Musik ist, so macht die Dante-Symphonie den Eindruck, als sei sie eine wahre musica nuova, das Werk einer ganz neuen Richtung der Kunst. *Melodie* aber, und zwar

---

Kirchentones  hat Mendelssohn seine Symphonie-Cantate gedichtet, wo

es mit dem Texte vorkommt, „Alles was Odem hat lobe den Herrn." Es wird kaum einer Erinnerung bedürfen, daß das Magnificat der von Lucas I. 46 mitgetheilte Lob- und Freudengesang der heiligen Jungfrau ist.

liedmäßige Melodie ist und bleibt die Blüte der Musik. Der bloße Rhythmus, auf einer Trommel, einem Schallbecken angegeben, ist noch keine Musik. Die Harmonie, sofern sie von einem Accord zum andern fortschreitet und jedem davon eine gewisse Dauer geben muß, hat auch schon den Rhythmus in sich, nicht aber auch nothwendig schon eigentliche Melodie, erst die Melodie, selbst wenn sie einstimmig vorgetragen wird, vereinigt alle Elemente der Tonkunst, denn sie trägt neben rhythmischer Bewegung auch schon ihren Harmoniegehalt in sich.*) Melodie ist die Gabe des Himmels, welche der Naturmensch, der singende Alpenhirt, der einfache Pfeifer, der zum Tanze aufspielt, wie von selbst findet — sie ist die erste Stufe der Tonkunst und sie ist zugleich die letzte und höchste, denn die Kunstgeschichte lehrt uns, daß sie die Anadyomene war, die endlich, nach Jahrhunderten, aus dem wogenden Meere der Harmonien auftauchte. Behüte uns der Himmel, daß wir sie aufgeben! Die Neigung, statt Melodie nur Melodieglieder zu geben, ist in Liszt's Instrumentalcompositionen überhaupt durchweg bemerkbar. Diese Eigenthümlichkeit wäre noch viel störender, den Genuß erschwerender, als sie es mitunter schon wirklich ist, wenn nicht diese Melodieglieder eine außerordentlich intensive Kraft des Ausdruckes hätten, eine oft so charakteristische Präge, daß sie den Hörer mit unwiderstehlicher Gewalt ergreifen. Während z. B. der erste Satz des Mazeppa in athemloser Hast fortwüthet, taucht zuweilen ein Melodiefragment auf, aus dem eine Art resignirten heroischen, wild begeisterten Trotzes gegen Tod und Verderben heraustönt und das des entsprechenden Eindruckes wohl nie verfehlen wird. Als ganz besonders innig und ausdrucksvoll sind die „Ideale" zu nennen, in dieser Beziehung eine der bedeutendsten Hervorbringungen Liszt's. Wer vermöchte sich dem tief melancholischen Zauber der Einleitung zu entziehen, oder die Innigkeit jenes Pygmalion-Motives:



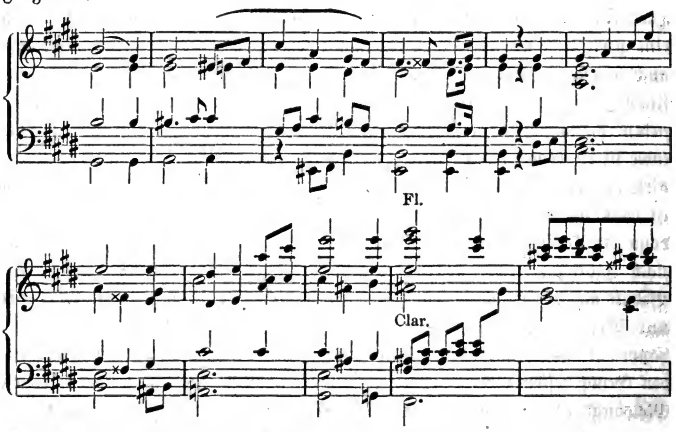
nicht zu empfinden, das, immer dringender wiederholt, wirklich selbst kaltem Marmor Lebenswärme geben könnte.**) Etwas Innigeres, Herzlicheres, Deutscheres

*) Man vergleiche, was S. Sechter über den von ihm so genannten „einstimmigen Satz" sagt.

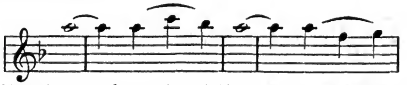
**) Die zugehörige Stelle des Gedichtes ist:

„wie einst mit flehendem Verlangen
Pygmalion den Stein umschloß,
Bis in des Marmors kalte Wangen
Empfindung glühend sich ergoß u. s. w."

möchte man ſagen, hat ſelbſt Beethoven nicht geſungen als jenes kleine Andante-Fragment:

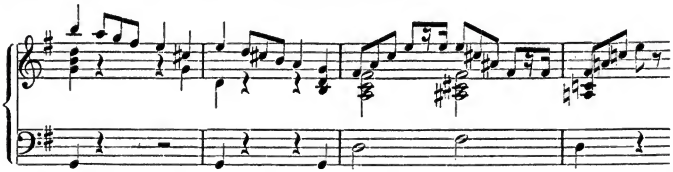


Wir müſſen hinzuſetzen: leider Fragment. Dieſe Stelle und viele ähnliche geben uns Licht, warum wir ſo oft bei den Inſtrumentalwerken Liszt's den Eindruck haben, als ſei das ſehr ſchön, ſehr genial, ſehr meiſterhaft, ſehr ergreifend, aber es wolle der Inhalt des Ganzen nicht ſo recht und rein in Muſik aufgehen. Der Grund iſt: weil der muſikaliſche Gedanke meiſt durch den poetiſchen beſchränkt und gebunden wird, weil er nicht zu der Entwickelung kömmt, die in ihm, als einem Tongebilde, läge, ſondern ſich ſeine Bahn von dem Programme muß vorzeichnen laſſen. Wer den Unterſchied deutlich empfinden will, ſehe z. B. die Art, wie Beethoven jenes überaus einfache Thema des erſten Satzes der C-Moll-Symphonie und wie dagegen Liszt in den Idealen jenes auch einfache und höchſt glückliche Grundmotiv:

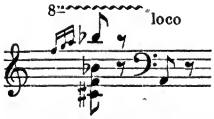


durchgeführt. Aus jenem eben mitgetheilten Andante-Anfang will ſich, man fühlt es, muſikaliſch einer jener langſamen Sätze entwickeln, wie in dergleichen insbeſondere Beethoven eine Welt von Schönheit und Empfindung zu legen verſtanden hat — umſonſt! Das Schiller'ſche Gedicht iſt unbarmherzig mit neuen Strophen hinterdrein, die componirt, d. h. muſikaliſch, ſo gut es geht, ausgedrückt ſein wollen, und es bleibt muſikaliſch beim bloßen Anſatze zum Schönſten und Bedeutendſten! Eben daher iſt erklärlich, warum die Taſſo- und die Dante-Symphonie einen ſo weſentlich muſikaliſchen Eindruck machen. In dieſen zwei Ton-

dichtungen kommen die gewählten Grundmotive wirklich zu ihrem guten Rechte, indem glücklicherweise neben der poetischen Intention der Componist daraus macht, was er als Musiker daraus machen konnte und sollte. Gleich der melodischen Bildung muß sich natürlich auch die Harmonie der allmächtigen, poetischen Intention fügen. Man kann es ohne Weiteres sagen: Liszt ist ein Meister der Harmonie, er versteht es, die Stimmen von den einfachsten Combinationen bis zur complicirtesten Verwickelung über einander zu bauen, er versteht es mit Urkraft, tönende Verbindungen zusammenzustellen und keine Tiefe, keine Feinheit der harmonischen Kunst ist ihm fremd. Diese Meisterschaft, verbunden mit dem originellen Wesen seiner ganzen Persönlichkeit ist es aber auch, die ihn treibt oder verleitet, ein oft frevelhaftes Wagspiel zu spielen, ja, wie im Uebermuth Extravaganzen hinzustellen, deren Berechtigung man nicht allein in der rein musikalischen, sondern selbst in der poetischen Tendenz des Werkes vergebens suchen wird. Wenn es z. B. in den Festklängen heißt,



so wird man verlegen, für diese einschneidende Herbheit einen Grund zu finden.*) Zuweilen steckt irgend eine Tonmalerei oder sonst etwas dergleichen dahinter, wie wenn z. B. Mazeppa mit einem klatschenden Peitschenhiebe eingeleitet wird,

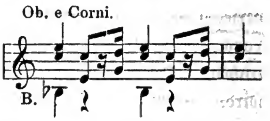


übrigens ein Accord, den die ältere Schultheorie als Fragment eines Terzdezimenaccordes (a, cis, e, g, b, d, f) gedeutet haben würde, die neuere durch einen frei anschlagenden Vorhalt erklären wird. Charakteristisch ist bei Liszt jene, fast möchte man sagen Scheu, einem Tonstücke eine bestimmte Grundfärbung durch eine bestimmte Haupttonart zu geben, man kommt oft, wenn das Stück schon ziemlich lange dauert, in Verlegenheit, zu sagen, aus welchem Tone es denn eigentlich geht oder ob überhaupt irgend eine bestimmte Tonart gemeint sei. Dadurch erhalten die Compositionen ein eigenthümlich aufgeregtes Wesen. Bei den Idealen stellt sich z. B. endlich doch die Tonart F-dur als Herrin von Hause heraus, aber der Anfang steht in Cis-moll! Das erste Stück der Dante-Symphonie

*) Die Stelle hat etwas Weberisches.

beginnt anscheinend in D-moll, modulirt im sechsten Takte nach A-moll, drei Takte später nach Cis-moll und so in grenzenloser modulatorischer Unruhe weiter, bis wir durch den Schlußaccord belehrt werden, es sei wirklich D als Hauptonart gemeint. Das zweite Stück beginnt in D-dur und endet in H-dur. Eine ungemein geistvolle, reizende Rhapsodie hongroise beginnt in E-moll und endet in F-dur. Diese Eigenthümlichkeit hat, abgesehen von Allem, was man sonst dagegen sagen könnte, oft auch in Einzelheiten üble Folgen, z. B. blasen zu Anfang der Festklänge Fanfaren die Naturharmonie in C-dur, aber ein so entschiedenes, so zweifelloses C-dur scheint dem Tondichter nicht zuzusagen. Die Bässe schlagen dazu constant b an, wodurch sie die Stelle zu einem Secunden-

accorde machen und nach F-dur hinüberdeuten:



So wenig das unrichtig oder übelklingend ist, die ganze Stelle kömmt dadurch in eine sonderbare gebrochene Beleuchtung, und man kann sich nicht verhehlen, daß das Einfache, Natürliche besser und wirksamer, wenn auch gewöhnlicher gewesen wäre.

Ein nicht geringerer Meister als auf dem Gebiete der Harmonie ist Liszt auf jenen der Orchestration. Er instrumentirt mit einer berauschenden Pracht, die reizendsten Mischungen der Klangfarben weiß er zu finden, den süßesten Wohllaut wie den erschütternden Donner der Tonmassen zu wecken. Auch hier verleitet ihn seine Meisterschaft und sein ruhelos strebender Geist zu einzelnen wenigstens unpraktischen Zügen, wohin insbesondere im Mazeppa Manches zu rechnen sein möchte, z. B. die vier-, fünf- und sechsfach getheilten Geigen, die unhörbar bleibenden, überschweren Triolenarpeggien der Violoncells u. s. w. Dergleichen ist glücklicherweise nur Ausnahme. Jener wunderbare Klangsinn, kraft dessen Liszt dem anscheinend so einförmigen Pianoforte eine früher unerhörte Mannigfaltigkeit von Klangeffekten abzugewinnen wußte, hat sich auch dem Orchester gegenüber bewährt. Die vollste Anerkennung verdient die Art und Weise, wie Liszt einzelne fremde Pianofortecompositionen mit reicher Orchesterbegleitung ausgestattet hat; C. M. v. Weber's Polonaise, Franz Schubert's Phantasie Op. 15 sind wahre Prachtstücke. Wenn ein Künstler de vieux style (z. B. Mozart bei seinen Opernouverturen, Beethoven bei seiner heroischen oder Pastoral-Symphonie) sich nicht mit Ton und Tonspiel begnügte, sondern der Musik einen bestimmten Charakter zu geben suchte, blieb ihm die Musik doch immer die Hauptsache, er ging zunächst darauf aus, eine gehörige Ouverture, eine gehörige Symphonie hinzustellen und dann erst war er bedacht, dabei den Ausdruck nicht zu

verfehlen. Bei Berlioz lagert sich die poetische Intention neben der Symphonie in weitläufigen Programmen ab. Bei Liszt geht die Poesie in die Musik rein und ohne Rückstand auf; seine Musik gleicht dem Apostel auf Pathmos, der ein ihm vom Engel dargebotenes Büchlein verschlang — Gegner würden das Gleichniß vielleicht fortzusetzen finden, jedoch mit Weglassung des „Honigs." Berlioz sieht sich immer erst nach einem poetischen Stoffe um, damit er überhaupt Gelegenheit habe zu musiziren. Hat er ihn gefunden, so schreibt er Symphonien, die musikalische Nachdichtungen der Wortdichtung sind. Liszt componirt, strenge genommen, nicht, was man sonst „componiren" nannte, sondern er dichtet noch viel entschiedener als Berlioz, statt mit Worten mit Musikformen. Bei ihm wohnen Poesie und Musik nicht (wie bei für Gesang componirten Dichtungen) gleich Schwestern in Eintracht bei einander, wo jede der andern ihren Schmuck und Reichthum zur Verfügung stellt, jede der andern leiht und beide gewinnen. Beide Künste verschmelzen hier zu einem Dritten, das weder ganz Musik, noch ganz Poesie ist. Die Poesie verliert bei diesem Prozesse die Sprache, sie wird stumm und klingelt mit dem Stummenglöckchen der Musik, die Musik verliert die Fähigkeit, den Tonstoff nach ihrer Weise zu formen, ihren Weg frei gehen zu können, sie wird lahm, sie muß sich von der Poesie auf den Rücken nehmen und forttragen lassen. Eine alte, allbekannte Fabel findet hier ihr Seitenstück.

Liszt nennt darum ganz richtig seine großen Instrumentalcompositionen auch nicht „Symphonien", sondern „symphonische Dichtungen". Sie bezeichnen den letzten, äußersten Punkt des Strebens nach Bestimmtheit des musikalischen Ausdrucks.

IV. Rückblicke und Resultate.

Wohin führen nun alle diese so seltsam und so wirr durcheinandergeschlungenen Pfade? Führen sie zu neuen Paradiesen voll Herrlichkeit, wo ungeahnte Blüten glänzen und duften, und frische Triebkräfte nie gesehene Formen hervorbringen, oder verlaufen sie in eine todte Wüste? Gehen wir einer ganz neu beginnenden Kunstepoche der Musik oder dem völligen Verfalle der Tonkunst entgegen? Ist das Roth, welches leuchtend am Musikhimmel steht, Morgenroth einer neuen oder Abendröthe einer sinkenden Kunst oder gar nur der Widerschein einer verheerenden Feuersbrunst?

Es ist wahr, daß der Erschütterungskreis dieser Bewegungen ein begrenzter ist, daß er sich dermal nicht über Deutschland hinauserstreckt. Denn Berlioz steht in Frankreich ganz vereinzelt, als eine abnorme Erscheinung da. Bei einem höchst gebildeten Volke, das seine geistige Kraft in Werken der Wissenschaft und Kunst manifestirt hat, die zu den schönsten Geistesblüten der Menschheit zählen, welchem die Tonkunst eine Zahl von Meistern und Meisterwerken dankt, und bei

dem gleichwohl ein geistreicher Kenner vor einem geistigen Areopag wie die Akademie die Aeußerung „la musique n'est point un art sans règles, sans principes, sans philosophie" mit dem Zusatze entschuldigen muß: „j'insiste sur ce dernier mot, qui effrayera quelques-uns et en fera sourire beaucoup d'autres"*) — bei einem solchen Volke hat es gute Wege, bis es auf Wagnersche Kunstphilosophie eingeht. Von Italien kann ohnehin keine Rede sein; andere Länder, wie Rußland, Schweden oder Nordamerika haben vorerst noch die nach der Zukunftstheorie bereits „überwundenen Standpunkte" in sich aufzunehmen. Aber seit Italien die Herrschaft in Sachen der Musik verloren, ist Deutschland, wie es das Herz Europas ist, auch das Herz der Musik. Krankheiten des Herzens empfindet aber sofort der ganze Organismus.

Auf keinen Fall wird die Kunstgeschichte in den Werken Liszt's und Wagners einen bloßen Complex gelungener oder mißlungener Curiosa zur Kenntniß nehmen und sie übrigens bei Seite lassen dürfen. Die Richtung dieser Künstler bezeichnet vielmehr sehr merkwürdig den Punkt, wohin die historische Entwickelung der Musik allgemach gedrängt hat. Allzustarke Consequenz führt freilich zum Unheil, und jede Entwickelung hat einen gewissen Punkt, welcher ihr eigentlicher, wahrer Lebenspunkt ist, über den hinaus eine weitere Entwickelung Degeneration wird, und endlich ins Ziel- und Bodenlose verlaufen muß.**)

Die Musik hat Anfangs mit der Bewältigung des Tonstoffes zu ringen gehabt; als sie es gelernt, ihn frei und schön zu gestalten, lieh sie darin dem Fluthen unbestimmter Gemüthsregungen Ausdruck, dann suchte sie diese Regungen in bestimmt ausgesprochener Färbung, in wohlgeordneter Entwickelung zu bringen, dann griff sie nach Aeußerlichkeiten, worüber ein Programm Rechenschaft geben mußte, und jetzt endlich hat sie fast schon ihr Gebiet verlassen, um Poesie oder Philosophie zu werden, die sich statt Worte und klar gefaßter Begriffe des Behikels der Töne bedient.

Vischer hat sich in der Monatschrift des wissenschaftlichen Vereins zu Zürich „über das Verhältniß von Inhalt und Form in der Kunst" ausgesprochen.***) „So lange es Kunst gibt," sagt er, „wird das Kunsturtheil in zwei einseitige

---

*) Beaulieu in seinem am 17. April 1858 gehaltenen Vortrage.

**) In ganz gleichem Sinne sagt Overbeck in seiner „Geschichte der griechischen Plastik" (2. Bd. S. 215): Ihre höchsten Leistungen in dieser Zeit, die pergamenischen Gallierschlachten und die rhodischen Gruppen des Laokoon und die Strafe Dirke's, obwohl sie, verglichen mit den vollendetsten Schöpfungen der beiden vergangenen Epochen, bereits eine Entartung der Kunst, eine Abweichung derselben von dem ihr eigenthümlichen Gebiete bezeichnen, bilden doch zugleich in gewissem Sinne die Endpunkte und den Abschluß der fortschreitenden Entwickelung.

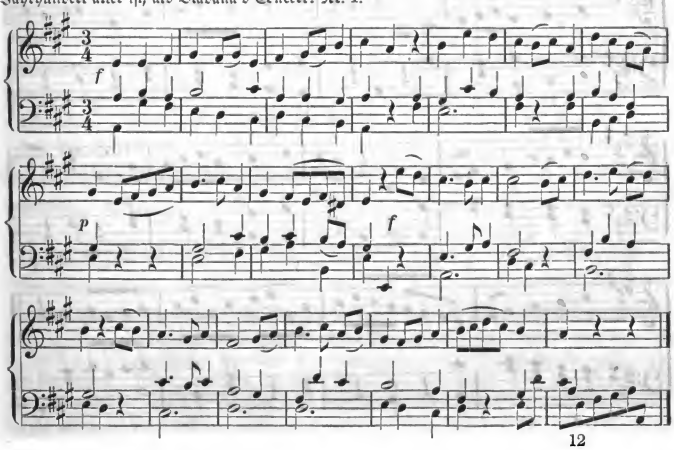
***) Auch als kleine Brochüre unter demselben Titel bei Meyer und Zeller in Zürich 1858 veröffentlicht.

Richtungen auseinanderlaufen, welche trennen, was im wahren Wesen der Sache und im einzelnen Werke, das ihm entspricht, untrennbar Eins ist, und das eine der losgerissenen Elemente des Ganzen für das Ganze halten: die eine wird alles Gewicht auf den Gehalt, die andere auf die Form, die eine auf das Was, die andere auf das Wie legen." Und weiterhin: „wie der Materialist den Stoff, so erklärt denn der Kunstformalist die sinnliche Erscheinung des Inhalts im Kunstwerke für das ganze Wesen desselben. Wie jener nicht erkennt, daß es einen Stoff, der nicht bis in sein Innerstes hinein Form wäre, gar nicht gibt, so erkennt dieser nicht, daß es eine bloße Form in der Kunst gar nicht gibt." Die Frage, was denn Form sei, beantwortet er: „Das Aeußere eines Innern, richtiger das Aeußere mit seinem Innern, die Einheit des Innern und des Aeußeren, von der Seite des Aeußeren betrachtet. Eine bloße Form gibt es gar nicht, ja man kann eigentlich gar nicht sagen: bloße Form, es ist contradictio in adjecto; denn Form ist die durch eine qualitative Kraft, ein inwohnendes Dynamisches, auf höherer Stufe Geistiges so oder so gebildete oder bewegte Materie; Form ist Ausfluß, daher Ausdruck eines Innern." Er macht bemerkbar, daß Niemand sagen wird: „das Sonett sei da, um das Metrum des Sonetts darzustellen, das Distichon des Distichons u. s. w." Er kommt sofort auf die Kunst, für welche das behandelte Problem von besonderer Wichtigkeit ist, auf die Musik, zu sprechen: „sonderbar wäre es nun freilich, wenn zwar die andern Künste inhaltsvolle, die Musik aber leere Formen haben, d. h. Nichts, ein Unding, einen Unsinn repräsentiren sollte. Weil sie kein Objekt darstellt, so ist für die Formalisten der tiefsinnige Satz fertig: sie stellt ihre Darstellung dar, sie drückt mit ihren Formen ihre Formen aus, d. h. sie gibt Nichts, um durch dies Nichts Nichts zu geben;" „weil alles Musikalische dynamisch ist, so ist die Musik recht eigentlich die Kunst des Gefühls, denn das Gefühl setzt jeden Inhalt in eine Dynamik von Reizungsverhältnissen um," — „blos gelehrte und blos dem Ohre schmeichelnde Musik gibt es; aber für sie, wie für alle relativ leere Kunst liegt die Möglichkeit ihres Bestehens nur in jenem Bande, das, obwohl noch so sehr verlängert und verdünnt, sie noch mit der ursprünglichen und wahren, der gefühlten Musik verbindet; die relativ ausdruckloseste Tonverbindung und Tonfolge würde auch den reinen Fachmann nicht erfreuen, wenn nicht ein entfernter Schimmer von Gefühlsleben in ihr wäre, eben so wie das leerste Sonett noch an die Gefühlsstimmung erinnert, aus welcher diese Form entsprungen ist, und welcher das inhaltvolle Sonett Worte gibt, eben so wie selbst das abstrakte Linienspiel in der Dekoration nur durch die dunkle Symbolik erfreut, vermöge deren bei ihrem Anblick uns Windungen und Lösungen, Labyrinthe und Entwickelungen alles Lebens vorschweben."

Was hier der berühmte Aesthetiker in allgemeiner Fassung auseinandersetzt, wird durch die allmälige Entwickelung der Musik, wie sie in der Kunstgeschichte vor Augen liegt, vollkommen bestätigt. Unsere heutige Tonkunst wurde eigentlich erst damals geboren, als um 1590 der alte Vincenzo Galilei die Laute nahm, um damit seinen recitirenden Gesang Dantescher Terzinen zu begleiten; als Viadana, zunächst aus Sparsamkeitsgründen, seine Stücke, statt für Chöre, für eine oder zwei Stimmen setzte, als die Tonsetzer Jacopo Peri, Giulio Caccini, Emilio di Cavalieri in jenen schüchternen Versuchen und dem Bestreben, das antike Drama wieder aufleben zu machen, Anlaß fanden, die ersten Opern, das erste Oratorium zu schreiben. Unsere heutige Musik ist wahre Renaissance-Kunst. In den Musikgeschichten geht es freilich (wenn man nicht gar, wie Forkel sehr weitläufig auseinandersetzt, daß wir von der Musik der alten Hebräer u. s. w. Nichts, von jener der alten Griechen Wenig wissen), vom Mönche Hucbald anzufangen, dessen Organum die Geschichte der Musik ungefähr so eröffnet, wie die Selinuntische Medusa die Geschichte griechischer Sculptur, bis auf die neueste Zeit in einem Zuge und ohne Unterbrechung fort, und der Umstand wird kaum beachtet, daß die aus jenen rohesten Anfängen emporwachsende, von den niederländischen Contrapunktisten gepflegte, allmälig ausgebildete Kunst endlich in Palestrina und seinen Mitkünstlern (den Nanini, Gabrieli, Delattre u. s. w.) ihre höchste Blüte, aber auch ihren Abschluß fand, und daß unsere Musik etwas von dieser Kunstrichtung Grundverschiedenes ist. Lasse man doch z. B. das loquebantur apostoli oder das adoramus von Palestrina singen, und gleich darnach z. B. die sinfonia eroica oder die C-moll-Symphonie von Beethoven spielen (ich nenne, um den Contrast scharf hervorzuheben, absichtlich Instrumentalwerke), und man wird versucht sein, von dieser und von jener andern Musik zu urtheilen, was Kiesewetter von der antik-griechischen Musik im Verhältniß zur christlich-abendländischen sagt: „daß sie mit einander kaum etwas anderes gemein haben als das Substrat — Ton und Klang." In den drei Elementen der Musik — Melodie, Harmonie und Rhythmus — ist der kirchlich-römische oder Palestrinastyl (wie wir ihn kurz nennen wollen, um die ganze Richtung mit Einem Worte bezeichnen zu können) gegen den Renaissance- oder Neapolitanischen Musikstyl grundverschieden. Eine gegliederte Melodie in unserem Sinne wird man im ganzen Palestrinastyl vergebens suchen, schon deswegen, weil jene Zeit die Bedeutung der Dominante und Tonika und des auf sie basirten Halb- und Ganzschlusses nicht kannte. Höchstens tauchen zufällig als das Ergebniß der Stimmenführung und artifiziosen Contrapunktirung kurze melodieartige Gänge auf, um aber sogleich unbeachtet und unbenutzt vorüber zu gehen. Einen Rhythmus in unserem Sinne kennt der Palestrinastyl nicht; was das Maß der Bewegung regelt, sind die letzten, feinst ausgebildeten Ausläufer der alten, insgemein nach

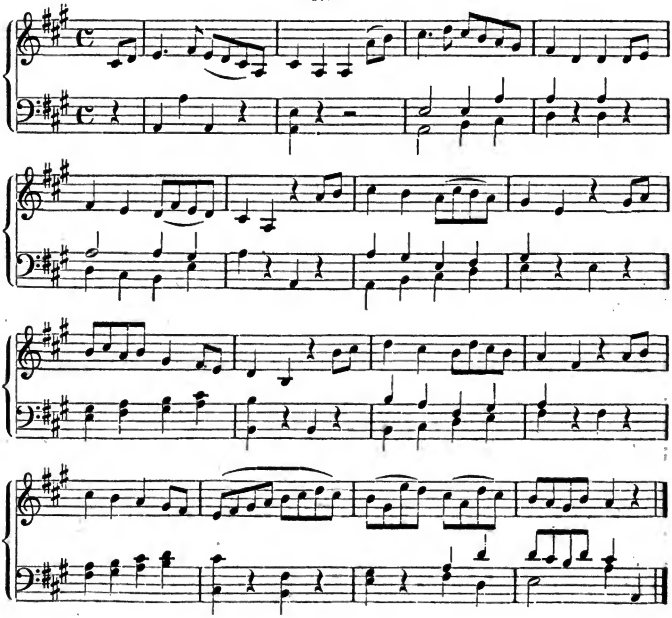
Franco von Cölln benannten Menſuraltheorie. Die Harmonie regulirt ſich endlich nach den alten Kirchentönen, während unſer Tonſyſtem auf zwei, auf allen einzelne Tonſtufen in gleicher Intervallfolge wiederkehrenden Scalen, der Dur- und Molltonleiter, beruht. Von der wechſelſeitigen Beziehung der Accorde, von der überleitenden Kraft der Septimen, von der Verwandtſchaft der Tonarten, von der Modulation, wie wir ſie üben, iſt dort keine Spur. Jene harmoniſche Vielſtimmigkeit beruht auf dem gleichzeitigen Hinſtrömen mehrer Stimmen, ſie iſt weſentlich polyphon, von der Möglichkeit einer Homophonie, einer Begleitung, die ſich einer Hauptſtimme unterordnet, von der Beziehung jeder Melodie zu einem beſtimmten, durch ſie ſelbſt bedingten Grundbaß, der ſelbſt wieder das Baſament einer Reihe von entſprechenden, den Geſang ſtützenden Accordſäulen iſt (wie ſie denn die Generalbaßſchrift mit Ziffern andeutet) — von alle dem hatte jene große eigene Kunſtrichtung keine Ahnung, und was der natürliche Inſtinkt des Volkes in ſeinen Liedern, Tänzen oder Chorälen, was die Praktik von der vornehmen Künſtlerzunft verachteter Muſikanten auf dieſem Felde etwa gefunden, blieb einſtweilen unbeachtet. Erſt der Verſuch, Melodien zu ſchreiben, mußte zu allen jenen Conſequenzen führen, jene, ſo zu ſagen, ganz neue Kunſt hervorrufen, wie ſich denn in der That die erſte eigentliche Melodie in unſerem Sinne beſtimmt in den Concerti des Viadana nachweiſen läßt.*) Mehr

*) Kieſewetter, „Geſchichte der Muſik," S. 77. Die Muſikanten hatten davon, Dank ſei es ihrer ungelehrten „Vorausſetzungsloſigkeit", die ſich nicht an den Boethius, ſondern an das Gehör und den natürlichen Sinn hielt, freilich ſchon viel früher allerlei, und mehr weg, als die Muſiker. Man höre z. B. nachſtehende Muſikanten- und Orgelſpielerſtückchen, die einem in Innsbruck befindlichen mechaniſchen Orgelwerke entnommen ſind, welches der ſchönen Philippine Welſer gehörte, alſo etwa aus dem Jahre 1550 herrühren muß, und folglich um mehr als ein halbes Jahrhundert älter iſt, als Viadana's Concert: Nr. 1.



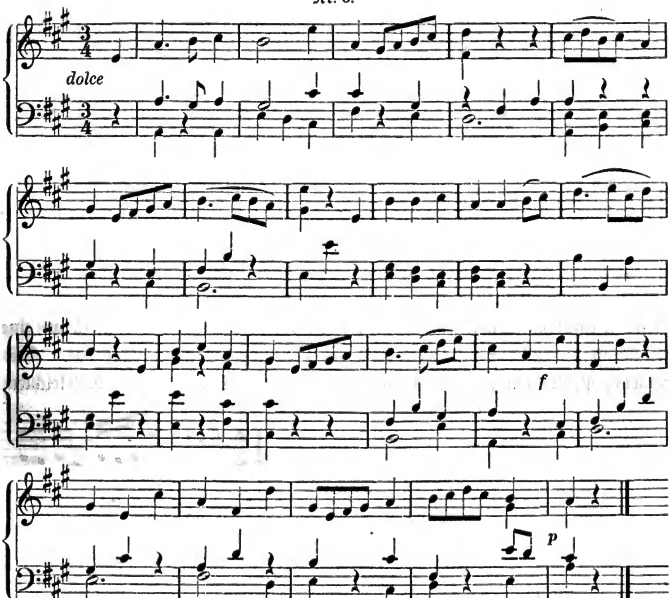
als anderthalb hundert Jahre nach Paleſtrina gehen alter und neuer Muſikſtyl neben einander, wie zwei Ströme, deren Gewäſſer in demſelben Bette eine Zeit lang getrennt fließen, bis ſie ſich vereinigen. Noch der ältere Scarlatti hat Stücke im alten Muſikſtyl geſchrieben (ſein herrliches tu es Petrus u. dgl.), während er zugleich der mächtigſte Förderer des neuen Styles war. Mit und neben der Vocalmuſik kam allgemach die ſonſt an Kunſtpfeifer, Stadtmuſikanten und Thürmer überlaſſen geweſene Inſtrumentalmuſik zu Ehren. Es wurde allgemach zu einem oft nachgeſagten Stichworte, das ſogar bis auf den heutigen Tag nicht ganz verſchollen iſt: „Italien beſitze die Vokalmuſik, Deutſchland die Inſtrumentalmuſik.“ Sieht man nun die großen, ſelbſtſtändigen Inſtrumentalcompoſitionen des großen Joh. Seb. Bach, ſeine Suiten, Präludien, Fugenwerke, ſeine Orcheſterſätze als Blüte der damaligen deutſchen Inſtrumentalmuſik, oder die ähnlichen Arbeiten des geiſtesverwandten Händel an, prüft man ferner die Blüte der damaligen italieniſchen Vokalmuſik, dieſe Opern, wie ſie noch in dem deutſchen Haſſe einen Pfleger fanden, die Cantaten, einzelnen Duetten

Nr. 2.



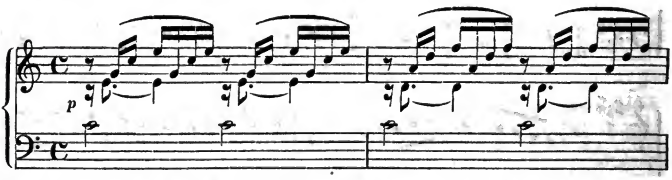
(z. B. die herrlichen des Abbate Steffani u. ſ. w.), und endlich die Compoſitionen, in denen beide Nationen ihr Höchſtes zu leiſten ſuchten, die Kirchenſachen und Oratorien, ſo wird man finden, daß die Meiſter zunächſt auf eine runde, geſunde, künſtleriſch abgeſchloſſene, organiſch feſte Form ausgingen. Der geiſtige Gehalt, der Ausdruck, die Färbung einer beſonderen einzelnen Stimmung wurde faſt als etwas Zufälliges angeſehen, das ſich bei richtig eingehaltener Form und feſter, in ſich wohlmotivirter Textur eines Stückes von ſelbſt einſtellen werde. Von den Inſtrumentalkompoſitionen gilt dies durchaus. Dr. Hanslick vergleicht ſehr treffend gewiſſe kleine Stücke von Sebaſtian Bach mit künſtlich ziſelirten Salzfäſſern und Leuchtern oder ähnlichen Gegenſtänden aus Benvenuto Cellini's

Nr. 3.

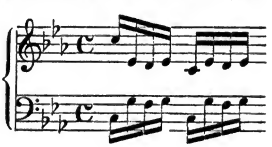


Man bemerke die wahrhaft edle Melodie in Nr. 1, das conſequent feſtgehaltene Melodiemotiv in Nr. 2, die entſchiedene Wendung nach der Dominante in Nr. 1 und 3; überhaupt bei theilweiſe noch unausgebildeter Harmonie das durchgängige richtige Gefühl für die muſikaliſchen zwei Hauptſäulen Jachin und Boos, ich meine Tonika und Dominante. Oder man ſehe das Lied „the noble minds" aus dem Virginal-book der Königin Eliſabeth von England (auch in Oulibicheffs „Mozart" abgedruckt).

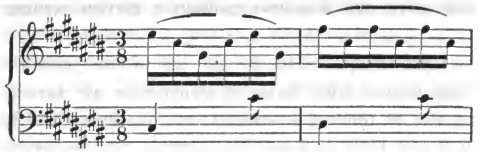
oder Peter Vischers Werkstätte. Es ist auch hier jene „dunkle Symbolik, vermöge deren uns die Windungen und Lösungen, Labyrinthe und Entwickelungen alles Lebens vorschweben.“ Andere Stücke dieses Meisters sind dagegen schon wahre Charakterstücke. Nicht daß er es darauf angelegt hätte, dergleichen zu schreiben; der fest und entschieden ausgeprägte Charakter ist vielmehr ein Ergebniß der strengen thematischen Arbeit über irgend ein charaktervolles Thema; denn wie der alte Meister an Leib und Seele kräftig und kerngesund dastand, so haben auch seine Themen Mark, Physiognomie, Leben, und ist nun z. B. ein Thema derb, rüstig und munter (eine oft vorkommende Färbung), so wird das ganze Stück, dem es zu Grunde gelegt wird, gleichfalls derb, rüstig und munter, ist es wehmüthig, so wird es wehmüthig u. s. w. Gleich die ersten vier Präludien des wohltemperirten Claviers zeigen diese Entwickelung vom bloßen Spiel bis zum entschiedenen Charakterbild in so klarer und consequenter Weise, als ob es der Componist eigens darauf angelegt hätte, diesen Climax hier anzubringen. Das erste:



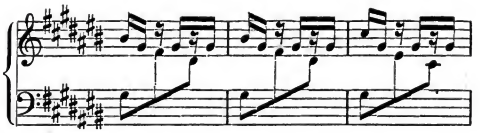
ist ein ganz leichtes Gaukeln gebrochener Accorde, und der Empfindungsinhalt gleichsam nur latent, so daß ein geschickter Musikus (Gounaud) neuerlich auf dieses Präludium jenen Inhalt gleichsam erst deduktionsweise entwickelnd eine selbstständige ansprechende Melodie (als Violinsolo) hinaufgebaut hat. Das folgende Präludium zeigt schon ein charakteristisches Spiel mit einer noch leichten, aber schon völlig individuell gefaßten Tongestalt



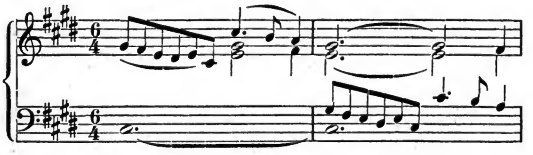
Es ist noch Tonornamentik, aber schon der Charakter einer fröhlichen Beweglichkeit und munterer Hast vorherrschend. Der Charakter des folgenden Präludiums in Cis-dur ist ähnlich, aber es bildet bereits den Uebergang zum eigentlichen Charaktergebilde; statt des consequent festgehaltenen Arabeskenspieles einer Ornamentfigur (wenn wir so sagen dürfen) treten schon zwei leicht hingeworfene, im Ausdrucke frisch muntern Lebens gleiche, aber sonst scharf contrastirende Themen hervor:



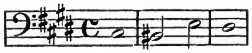
und



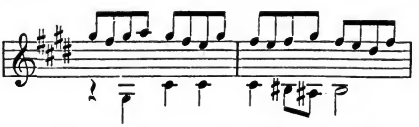
Das Präludium in Cis-moll ist über das schwer-ernste, wehmüthig und wie tief in sich hineinsinnende, fest und charaktervoll ausgeprägte Thema gebaut:



Dieses, mit strenger Consequenz festgehaltene Motiv gibt dem ganzen, bewundernswerthen Satze den Ausdruck jenes schweren Ernstes, jener Wehmuth, jenes in sich Hineinsinnens. Hier haben wir ein Charakterstück höchsten Ranges als Folge — thematischer Arbeit! Nicht minder bewundernswerth ist die fünfstimmige daran gebaute Fuge. Vom tiefsten, trübsten Ernste arbeitet sie sich allgemach zu jener rüstigen Heiterkeit empor, die Sebastian Bachs Normalstimmung gewesen zu sein scheint. Kein Tondichter hat je ein besser in sich geschlossenes, besser einen Umäligen Stimmungswechsel entwickelndes Ganzes geschaffen, als hier Präludium und Fuge zeigen. Demnach sieht man deutlich, daß zunächst die Nothwendigkeit, gegen die langgehaltenen Töne des ersten Fugenthemas



in dem weit ausgedehnten Stücke contrapunktirende lebhaftere Tongebilde



anzubringen, das Veranlassende gewesen ist. Aehnliche Dinge kann man sich aus Hän-

dels, theilweise selbst aus Domenico Scarlatti's Werken massenweise heraussuchen.

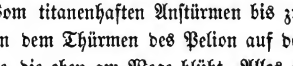
Was die Oper betrifft, so hatte sie nicht nur in dem Zuschnitte der solennen Arien mit ihrem viermal wiederkehrenden Hauptthema und der seconda parte, der Cavatinen u. s. w. ihre ein für allemal und unabänderlich festgesetzten Formen, sondern es war selbst Zahl und Rangordnung, der Arien der Prima Donna, des Musico, des Heldentenors, der zweiten Personen u. s. w. die Stelle, wo man Coloratur anbringen und wo man sie nicht anbringen durfte, beinahe etikettmäßig festgestellt; ja es fing diese Etikette schon im Textbuche an, und wie die Helden und Heldinnen eine conventionelle Sprache hoffähiger Leidenschaft redeten, die Confidents dagegen jenen hohen Personen gegenüber mit dem gehörigen Respekt zu sprechen hatten, die Tyrannen ihre Wuth in geregelten Formen auslassen mußten, so mußte auch die Musik alle diese Abstufungen durchaus respektiren. Wehe dem Componisten, der von den geheiligten Satzungen abzuweichen gewagt hätte! Während wir heutzutage in jeder neuen Oper an Text und Musik etwas ganz Eigenes, Neues, noch nie Dagewesenes verlangen, erwartete das damalige Opernpublikum an bestimmten Stellen einer neuen Oper stets die analoge Situation und die analoge Musik. So war auch hier die Form das Bestimmende, Wesentliche, dem der Inhalt als ein kaum Beachtetes nachstehen mußte. Diese Formentyrannei war es, die Gluck in seiner berühmten Vorrede zur Alceste so heftig angreift, die ihn veranlaßt, den Text, d. h. den geistigen Inhalt, entschieden (und, müssen wir hinzusetzen, nicht ohne bedenkliche Einseitigkeit) in den Vordergrund zu rücken und zur Hauptsache zu machen. Die Form ganz zu opfern, dazu war er zu sehr Musiker. Was nun aber die Kirchen- und Oratoriencompositionen jener Zeit betrifft, so bewährte sich ganz wunderbar an den alten Meistern die Zusage: „trachtet vorerst nach dem Reiche Gottes, alles Andere wird euch von selbst zufallen.“*) In ihrer schlichten, tüchtigen Frömmigkeit treffen sie hier den Ausdruck — die religiöse Weihe, die Inbrunst, die mystische Tiefsinnigkeit und den heiligen Jubel — in der wunderbarsten Weise. Man braucht nur die Chöre und Arien Bachs, Händels, die Kirchensachen der Italiener aus der schönen Periode u. s. w. anzusehen, um auf den ersten Blick zu bemerken, wie sie auch hier zunächst auf die Form losgingen, aber alles Andere fiel ihnen von selbst zu. Die Beispiele aus der Matthäischen Passion, aus dem Messias u. s. w. liegen offen vor Augen und sind allbekannt. Die kurze Uebergangszeit bis auf Mozart (1750—1780) zeigt nichts erheblich Neues; der Geist der großen deutschen und italienischen Meister der Epochen Scarlatti und Leo-Durante, wie sie

*) Das Leben der Jetztzeit kehrt den Spruch um. Es trachtet nach „allem Andern“ und hofft das Reich Gottes werde ihm von selbst zufallen.

Kiesewetter nennt, wirkt, allerdings manches Neue versuchend, auch in der „Epoche Gluck" fort. Die Blütezeit Mozarts zeigt dasselbe Schauspiel, wie für die Malerei die Zeit 1490—1520. Ich wüßte hier nichts Passenderes, als die Worte Kuglers, mit denen er in seiner Geschichte der Malerei diese Periode einleitet: „was in den verschiedenen bisher betrachteten Perioden der neuern Malerei in einzelnen einseitigen Richtungen auseinander getreten war, was sich stufenweise eines mit Ausschließung des andern entwickelt, und die verschiedenen Bedingnisse einer vollkommensten Kunstübung zum lebendigen Bewußtsein gebracht hatte, vereinigte sich nach dem Ablaufe der letzten Periode und schuf somit einen der seltensten Höhenpunkte menschlicher Bildung, eine Zeit der lautersten Offenbarungen jener göttlichen Kraft, deren der Mensch theilhaftig geworden ist." Wie es nun einem Raphael Sanzio gegeben war, die zarte Innigkeit und ideale Gefühlstiefe der Umbrier mit dem kräftigeren Realismus der Florentiner in sich zu vereinen, wie der Anblick der Antike auf ihn einwirkte, und wie ihn äußere Lebensschicksale überall zur rechten Zeit dahin brachten, wo eben die höchste, aber einseitige Entwickelung dieser oder jener Schule zu holen war, und wie er nun, diese Elemente zusammenfassend, den leuchtenden Gipfel der Kunst erreichen konnte, so brachte die ähnliche günstige Fügung Mozart, schon als Kind, dann als Jüngling, überall hin, wo er von der höchsten, aber einseitigen Entwickelung der einzelnen Musikrichtungen seiner Zeit in sich aufnehmen konnte, nach Italien, Frankreich, England, durch ganz Deutschland. So konnte er die Kraft, Tiefe, die Harmoniegewalt und den kunstvollen Tonbau des von ihm hochverehrten Händel mit der süßen, gesangvollen, melodisch hinströmenden Weise der Italiener, die gerundete, ideale Form der italienischen Oper mit der Wahrheit des dramatischen Styles der Gluck'schen Opern vereinigt in sich aufnehmen und so auch den leuchtenden Gipfel seiner Kunst, der Musik, erreichen.

Kugler beklagt an jener Stelle, daß die Blütezeit der Malerei so kurz war, kaum ein Vierteljahrhundert umfaßte. Das ist natürlich. Wo die einseitigen, bisher getrennt gewesenen, lebenskräftigen Einzelrichtungen zu einem Ganzen zusammenströmen, da entzünden sie sich an einander, flammen in Herrlichkeit auf, und — verzehren sich an einander. Schon der nächsten Folgezeit bleibt Nichts als die todte Asche des Manierismus. Die Musik war glücklicher; als Mozart in seiner besten Kraft abberufen wurde, war ein zweiter Mozart da, der fortsetzen konnte — Beethoven. Ja, die Kraft reichte aus, nach dem Tode dieses zweiten hohen Meisters noch eine wunderbar reizende Nachblüte in der Periode Mendelssohn-Schumann zu schaffen. Das Gezücht der Manieristen, das sich richtig gleich nach Mozart einstellte, konnte sich neben jenen hohen Geistern nicht halten, kaum bemerkbar machen. So dauerte die klassische Zeit der neueren Mu-

sik*) von 1785 bis 1827, also fast ein halbes Jahrhundert, mit der Nachblüte sogar bis über 1850 hinaus, und wir haben den scharf bezeichneten Uebergang selbst erlebt.

In der Mozartschen Zeit, und insbesondere in Mozart selbst, treten nun Form und Inhalt der Musik frei und gleich zu einander, und umschlingen sich in göttlicher Leichtigkeit, daß keines gegen das andere auch nur um eines Atoms Gewicht überwiegt, eines in dem andern aufgeht, und jedes von ihnen allein da zu sein scheint, weil beide untrennbar Eins geworden sind. Die strengste, gemessenste Form vermag das volle pulsirende Leben des Inhalts nirgends einzuengen, und jenes volle pulsirende Leben stürmt nirgends über die Schranken des künstlerisch geformten Organismus hinaus. Das fugirte Finale der großen C-dur-Symphonie ist ein Wunderwerk der Contrapunktik und zugleich das feurigste, schwungvollste Tonstück; die Ouverture zur Zauberflöte ist eine der Ouverturenform mit der bewunderungswürdigsten Geschicklichkeit angepaßte Fuge und zugleich das brillanteste Tonspiel von der Welt, ordentlich ein goldstoffenes Priestergewand, welches (sowie das Mittelalter sein sericeum aquilatum, leonatum u. dergl. hatte) aus dem kleinen Muster  **) gewebt diese Gestalt überall zeigt, aber auch überall umspielt und umgeben von dem reizendsten Rankenwerk, Blumen und anderen zierlichen Gestalten.

Beethoven, wie er selbst eine gewaltige Persönlichkeit ist, greift für seine Musik auch nach gewaltigem Inhalte. Vom titanenhaften Anstürmen bis zur stillsten, innigsten Herzensschwärmerei, von dem Thürmen des Pelion auf den Ossa bis zum Pflücken der einfachen Blume, die eben am Wege blüht, Alles ist ihm gegeben, und Alles, was in ihm lebt — das Höchste und Tiefste — will er in Musik und durch Musik aussprechen. Dem überreichen, übergewaltigen Inhalte muß sich die Form fügen. Er erweitert sie, kräftigt sie, daß sie jenen Inhalt wieder ganz voll und frei aufzunehmen vermag; wie bei Mozart durchdringen sich hier Form und Inhalt wieder zu einem untrennbaren Ganzen, zu einem voll beseelten Organismus. Aber der große Unterschied dabei ist, daß bei Beethoven nicht mehr, wie bei Mozart, Form und Inhalt frei und gleich zu einander treten, um sich eben so frei und gleich zu einigen, sondern daß der übermächtige Inhalt die Form erst zu sich emporheben mußte, damit sie ihm gleich werde. Freilich findet man dieses erst dann heraus, wenn man

---

*) Jene der älteren (Palestrina-) Musik fällt in die Zeit von 1567 („dem Jahre der Missa papae Marcelli) bis etwa 1640 — der Zeit Corissimi's.

**) Clementi ist der Musterzeichner.

über die Werke zu reflectiren anfängt; denn so wie sie dastehen, sind sie, wie gesagt, Organismen voll unsterblichen Lebens.

Von den ersten Trios bis zu den letzten Quartetten wird man nirgends einer Willkür, einer ungerechtfertigten Laune begegnen. Die Kritiker seiner Zeit, welche gerade über Abnormitäten und Bizarrerien ein Geschrei erhoben, und meinten, er arbeite rhapsodisch im Feuer der Phantasie, und schreibe hin, was ihm gerade einfalle, darf man nicht zu hart anlassen, wenn sie an dem ihnen Ungewohnten scheiterten. Konnten sich doch hohe Geister wie Cherubini, wie Göthe, wackere, tüchtige Männer, wie Zelter, nicht gleich zurechtfinden und sprachen sich mißbilligend, wenigstens ablehnend aus. Uns hat hundertfältiges Anhören, Partiturstudium, und was sonst hier mitzuwirken vermag, das Verständniß jener wundervollen musikalischen Organismen vermittelt. Die Zeit nach Beethoven ist, wie gesagt, die Zeit einer reizenden Nachblüte. Robert Schumann läßt in seiner ersten Periode die Musik und ihre Formen allerlei seltsame Sprünge machen, um einem poetischen im Voraus gewählten Inhalte nachkommen zu können (Papillons, der Carneval u. a.). In seiner reifsten Zeit gleicht sich Alles aus, die poetische Intention bequemt sich einer musikalisch wohlabgerundeten Form, und die Charakterstücke aus dieser Periode (Waldscenen, Weihnachtsalbum u. s. w.) sie wahre kleine Juwele von poetischer Musik. Berlioz hat noch viel, sehr viel Respekt vor der Form.

Unsere Zeit endlich, die Zeit Liszt-Wagner, ist auf dem der Händel-Bach'schen Periode gerade entgegengesetzten Standpunkte angelangt. Jene Zeit war vor Allem auf die Form losgegangen und der geistige Inhalt ging, wenig beachtet und kaum angestrebt, gleichsam mit in den Kauf, mußte sich wie zufällig, wie von selbst geben, und war durchaus Resultat des mit vollem künstlerischen Bewußtsein erstrebten, organisch bedeutungsvollen Formenspieles. Die Musik der Jetztzeit, die man, der Himmel weiß warum, mit dem Spitznamen „Zukunftsmusik" bezeichnet, ist von alledem die vollständige propositio inversa. Sie geht vor Allem auf einen bedeutenden geistigen Inhalt los und die Form geht, wenig beachtet und kaum angestrebt, mit in den Kauf, muß sich wie zufällig, wie von selbst geben und ist durchaus Resultat des mit vollem künstlerischen Bewußtsein erstrebten, poetisch bedeutungsvollen Inhaltes.

Für Wagner ist Instrumentalmusik, so lange nicht Dichtung einen bedeutenden Inhalt dazu bringt, leeres Spiel und daher Beethovens letzte Symphonie der Schlußstein aller Instrumentalmusik und der Chorgesang der Schiller'schen Hymne das Sprengen des dürftigen Puppenbalges, aus dem der Schmetterling der vollendeten Tonkunst sich losringt und befreit. Was die Poesie bringt, darf nicht neben der Musik stehen, ein versifizirtes Programm wäre eben um nichts besser als ein prosaisches. Sie muß sich und zwar in den lebendigst an-

schaulichen, der dramatischen Form, mit der Musik zu einem Ganzen amalgamiren, wodurch freilich die selbstständige Instrumentalmusik ganz beseitigt und fortan zu bloßer Begleitung herabgedrückt ist. Die Aehnlichkeit des so geschaffenen Musikdrama mit der alten sogenannten Oper ist nur eine rein äußerliche. Der durch das Wort der Dichtung klar festgesetzte Inhalt wird das allein Maßgebende, dem sich der Organismus der Musik fügen muß, freilich nicht ängstlich von Wort zu Wort nachkriechend, sondern in großen, freien Zügen. Damit verschwindet die letzte Spur der ehemaligen gearbeiteten Arie, des Duetts, des nach Art eines großen Instrumentalsatzes geregelten Ensemble (wie z. B. das große Sextett im zweiten Akte des Don Giovanni), aus der Verbindung von Wort und Ton geht ein drittes hervor, dessen Tektonik ganz wo anders liegt, als in der Wiederkehr gewisser Themen, welche Wiederkehr hier in total anderem Sinne vielmehr dazu dient, ein Band durch das große Ganze zu schlingen, ähnlichen Situationen (mag dazwischen liegen, was da will) die ähnliche Färbung zu geben u. s. w.

Liszt verwirft die Instrumentalmusik nicht. Auf welche Weise nun den bedeutenden Inhalt bringen, da die Musik selbst doch nur eine ganz schwankende Ausdeutung möglich macht, wie die mannigfachen Phantasien über Beethovens Symphonien u. dgl. mehr beweisen? Programme widerstreiten dem feinen Künstlersinne Liszt's, er unternimmt es also, allbekannte, allbewunderte Dichterwerke in Musik zu übersetzen, Dante's göttliche Comödie, Göthe's Faust, Hamlet. Die Erinnerung des (vorausgesetzlich gebildeten) Hörers an das, was er im Dante, im Faust u. s. w. gelesen, muß hier das Programm, wie es etwa Berlioz zu seiner „Episode aus dem Künstlerleben" schrieb, ersetzen.

Offen liegt vor, daß hier das normale Verhältniß zwischen Form und Inhalt verrückt, eine Seite des Kunstwerks die unverhältniß berücksichtigte und ausgebildete ist. „Das war ja damals auch der Fall, als neben der vorwaltend gepflegten Form der Inhalt eine Nebensache blieb!" Wahr — aber das Spiel stand anders. Damals war es eine ihrer höchsten Ausbildung entgegengehende, gedeihende, sich kräftigende Kunst, allerdings einseitig, aber eben nur deswegen einseitig, weil sie der vollsten Ausbildung erst entgegenging und folglich noch kein allseitig ausgeglichenes Ganzes darstellen konnte. Die gesunde Triebkraft, welche sich darin mächtig, ja oft übermächtig ausspricht, läßt uns dort selbst das gleichsam antizipirt mit in Anschlag bringen, was die Kunst thatsächlich erst später erreichte.*) Jetzt haben wir es mit einer an sich selbst irre gewordenen, in der Selbstauflösung begriffenen Kunst zu thun und die einseitige Ausbildung ist

*) Eben darum können uns die strengen, befangenen Bilder der alten Florentiner, nach denen ein Michel Angelo und Raphael erst kommen sollte, innig und mehr freuen als die technisch vollendeten Gemälde der sinkenden Kunst nach jenen höchsten Meistern.

hier nicht, wie sie dort war, vorläufige Ausbildung eines einzelnen Elementes für das noch bevorstehende Ganze, sondern bedenklich krankhafte Hypertrophie. Möglich, daß wir wieder auf den alten, den früheren Punkt kommen. Mich dünkt aber, dazu gehört, was, wie kürzlich Jemand gesagt hat, unserer Zeit überhaupt Noth thut: „Maß und Einfalt.*) Wir wollen nun, was das Maß betrifft, in der Musik nicht verlangen, daß man etwa große Tonsätze mit zwei Geigen und einem Baß begleite und unter der Einfalt keineswegs den Styl der „Jagd" oder des „Erntekranzes" vom guten alten J. A. Hiller verstanden wissen. Daß aber unsere Musik, was Verwendung der Mittel, Stärke des Ausdrucks u. s. w. betrifft, zu einer bedenklichen Höhe emporgetrieben, daß sie zu einem nicht mehr gesund zu nennenden Raffinement ausgearbeitet ist, wird kein Unbefangener und Hellblickender verkennen.

Ebenso wenig wird Jemand verkennen wollen, daß die tiefsten Grundlagen des Tonsatzes in ein überaus bedenkliches Schwanken und Wanken gerathen sind. Der Architekt muß sich doch, mag er gegen Formenschönheit und Verhältnisse noch so schlimm sündigen, wenigstens an die Gesetze der Statik halten, sonst stürzt sein Gebäude ein. Der Maler findet in dem natürlichen Aussehen der Gestalten von Mensch, Thier, Pflanze und was sonst vor dem Blicke steht, bestimmte Anhaltspunkte, auf die hin er die Gesetze der Luft- und Linienperspektive, der Zeichnung, Färbung u. s. w. zu rechtfertigen vermag.

Der Dichter hält sich an die Grammatik und Syntax der Sprache, in der er schreibt, und die für ihn ein Gegebenes ist, um dessen historische Entwickelung er sich nicht weiter zu kümmern braucht. Ehe sich aber Grammatik und Syntax der Musik zu bestimmten Grundzügen klärten und ordneten, mußten Jahrhunderte, vielmehr Jahrtausende verfließen. Die in einander fließenden, wie ein allumfassender Aether über allem Leben schwebenden Klänge waren nicht so leicht in Töne von bestimmter Höhe und Tiefe geschieden, der Zusammenhang dieser Töne, ihr wechselseitiges Verhältniß war nicht so bald sicher gestellt.

Welch' ungeheurer Arbeit an Theorie und künstlerischer That bedurfte es, ehe unsere zwei Skalen (die Dur- und Mollskala) dastanden, wie sie dastehen — ja, die Mollskala steht eigentlich noch heute nicht da und hat mit der Doppelgestalt ihrer Sexte und Septime ihre Noth. Was Consonanz, was Dissonanz sei, wurde lange genug gesucht und geprüft, und daß Dissonanz nicht so viel sei als „Uebelklang" und was sie sei, hat eigentlich erst neuerlich Hauptmann in seinem klassischen Werke**) zur Evidenz dargestellt. Die Säulenordnungen der

*) Allgemeine Augsb. Zeitung, Jahrgang 1858, Nr. 245 in einem Aufsatze von Lobbauer über P. Cornelius: „zwei Dinge braucht unsere Zeit: Maaß und Einfalt."

**) Die Natur der Harmonik und Metrik. S. 42 und 74.

Accorde forderten den ganzen Fleiß und Scharfsinn der Tonsetzer und Theoretiker heraus. Selbst die conventionellen, d. h. nicht unmittelbar auf Naturgesetzen, sondern auf künstlerischer und dem besonderen Zwecke eines bestimmten Tonstücks angepaßter Formung des gegebenen Stoffes beruhenden Formen der Fuge, des zweitheiligen Liedsatzes, des Tanzes, des Marsches kristallisirten, nicht zufällig und willkührlich, sie regelten sich nach den ästhetischen, nach den praktischen Bedürfnissen (im Tanz u. dgl.). Die wiederholte Anwendung einer einzelnen bestimmten Form, ihre Ausfüllung mit verschiedenem Toninhalt stellte die Formen erst recht fest, sanktionirte sie, stellte ihren Begriff an und für sich, abgesehen von dem wechselnden Inhalte des einzelnen Stücks, fest und lehrte es, sie, und mit ihnen ihren Inhalt, allgemach zu verstehen — von der einfachsten Liedweise bis zur verwickelten Doppelfuge hinauf. Dies war gleichsam die historische Entwickelung der Tonsprache, d. h. des vernünftigen, in sich zu faßbaren, unter sich correlaten Tongestalten gebildeten Zusammenhanges musikalischer (der Skala angehöriger) Töne. Diese historisch entwickelte Tonsprache überkam der Tonsetzer jeder Epoche in dem entsprechenden Stadium ihrer Entwickelung. Natürlich gestaltete die fortschreitende Entwickelung die Sprache selbst um, wie es ja auch in der Wortsprache der Fall ist. Das Nibelungenlied ist deutsch und Göthe's Faust ist deutsch und doch die Sprache beider höchst verschieden. Der Schulmann, der Theoretiker suchte wie natürlich festzuhalten, ein für allemal abzugrenzen und für ein Fertiges zu erklären, was er seinen Schülern dogmatisch überlieferte, höchstens ließ er eine oder die andere Frage, fast mehr nur zur Uebung des Scharfsinns, offen. Sein Gesicht wurde ein Sinai voll Gesetzesdonner, wenn er seinen Jungen das Quintenverbot u. dgl. einschärfte.

Die Sache artete wiederum ganz natürlich in starren Dogmatismus, in engherzige Befangenheit, in Pedantismus aus. Der geniale Tonkünstler übersprang die von der Schule gezogenen Grenzen und der Erfolg rechtfertigte seine Kühnheit.

Die Theorie schrie eine Weile Zeter, dann besann sie sich, untersuchte und fand endlich, daß der geniale Mann sehr Recht habe. Was das Genie in offener Feldschlacht ersiegt hatte, das rechtfertigte hinterdrein die Theorie am Sessionstische. Die Beispiele aus dem älteren Monteverde, aus den neueren Gluck, Seb. Bach, Beethoven, selbst aus dem in heiterer Göttergenügsamkeit nirgends gewaltsam rüttelnden Mozart sind allbekannt. Die Musikpflanze wäre verholzt und verkümmert, wenn es nur auf die Theoretiker angekommen wäre. Die Kühnheit der Tonsetzer war ihr Lebenskeim.

Weil nun diese Wahrheit in der Geschichte der Musik auf jedem Blatte steht, so verfällt unsere Zeit in's Extrem und damit in die bedenklichsten Conse-

quenzen. Weil die Schranken oft einengend waren, so sind wir zuweilen schon nahe daran, uns zu benehmen, als ob es gar keine Schranken gebe.

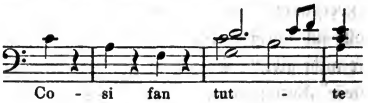
Seit M. Hauptmann's vortrefflicher Schrift über die Natur der Harmonik und Metrik sollten wir das besser wissen.

Keine poetische Intention vermag die Außerachtlassung der unverrückbaren Grenzen, der nicht zu erschütternden Grundlagen der Kunst, welche man zuweilen mißverständlich als die „bloße Form" bezeichnen hört, zu entschuldigen. Man wolle sich übrigens des Vischer'schen Ausspruches erinnern, „daß es bloße Form gar nicht gibt." So wie es nun gar keine bloße Form gibt, so gibt es auch keine „bloße Formalmusik."*) Es kann sein, daß ästhetisch Unzusammenhängendes zusammengekoppelt wird — selbst Haydn wird von dem Vorwurfe nicht freizusprechen sein, daß er in seinen Symphonien ein höchst ernstes, fast wie die Ankündigung eines Tragischen klingendes Einleitungsandante plötzlich und ganz willkürlich in ein bis zum Muthwillen fröhliches, spielendes, gaukelndes Allegro umschlagen läßt. Aber bloßes Formenspiel, bloße Formenmusik kann man darum ein solches Stück in keiner Weise nennen. Es ist ein wahres Unglück, wenn ein leidenschaftlich Erhitzter zur bösen Stunde ein Schlagwort findet, das überall, wo man will, angewendet werden kann und nirgends Etwas beweist, eben weil es überall und nirgends hinpaßt. Ein solches ist der Ausdruck: „Formalmusik." Die Musik kann sich ihrer eigensten Lebensbedingung der gegliederten Formung des Tonstoffes nicht entschlagen, sie bleibt „Formalmusik", auch wenn sie den Situationen und Worten eines Drama mit größter, selbst kleinlicher und ängstlicher Treue folgt, sonst wird sie unverständlicher Unsinn. Umgekehrt ist eine ganz ausdruckslose Musik, die bloße Form wäre, unmöglich. Die bloße aufsteigende C-dur-Skala wird nach dem Maße der Schnelligkeit der Bewegung, des Markirens oder Verbindens der einzelnen Töne u. s. w. wenigstens den Eindruck raschen Auffliegens, oder Laufens, oder bedächtigen Hinansteigens u. dgl. geben.

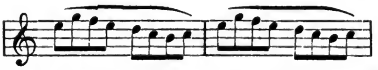
Zum Beweise, daß selbst die Zeit, die man als die Blüteperiode der bloßen „Formalmusik" ausruft, nicht nur so in's Gelag hineingeschrieben und auf gut Glück Takt an Takt gefügt, sondern eben auch daran gedacht hat, was man bei der Musik denken und empfinden werde, braucht man die erste beste Mozart'sche Ouverture anzusehen, die stets voll des Geistes der durch sie angekündigten dramatischen Handlung ist, obschon sie an die Art der spätern Programm-Ouverture

*) In handgreiflichster Weise faßt Oulibicheff die Begriffe der Form und des Inhaltes der Musik auf. Nach ihm ist die Melodie Form, die Harmonie Inhalt. Er verwechselt ersteren Begriff mit der sich der Wahrnehmung zunächst aufdringenden Oberfläche (superficies) und den Inhalt mit der innern Textur der Theile, wie man z. B. von einem in Würfelform ausgehauenen Granitblock spricht.

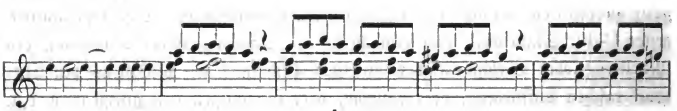
im Sinne C. M. v. Weber's nirgends auch nur im Entfernteſten anklingt, und das beſonders dem eben genannten Componiſten eigene Herüberholen einzelner Motive aus der Oper ſelbſt entweder ganz vermeidet, wie im Idomeneo, Titus, Figaro, der Zauberflöte, dem Allegro der Don Juan-Ouverture — oder ſolche Momente andeutungsweiſe, dann aber in der bezeichnendſten Weiſe bringt, wie in dem Zwiſchenandante der Ouverture zur Entführung, im Andante der Don-Juan-Ouverture, in der Phraſe



der Ouverture zur Oper, deren Titel jene Textesſtelle nennt. Sehen wir dieſe leicht zuſammengeſcherzte Ouverture näher an. Das Buch der Oper ſelbſt geißelt ſatyriſch den Flatterſinn der Mädchen — ob mit Geiſt oder nicht, gehört zur Beurtheilung der Arbeit des Librettiſten — genug, daß Mozart Geiſt und Leben ſelbſt da zu wecken wußte, wo ihn ſein Poet gänzlich im Stiche gelaſſen.*) Die Ouverture ſpinnt ſich, wie ſchon Marx bemerkt, aus einer leicht hingeworfenen Tongeſtalt zuſammen. Wie ein Schmetterling, der von Blume zu Blume fliegt und nirgends verweilt, gaukelt das Motiv:



durch alle Inſtrumente, durch alle Tonarten. Dazwiſchen klagt es in tragi-komiſchem Jammer:



u. ſ. w.

Der alte Don Alfonſo, der, nach Oulibicheffs ſehr guter Bemerkung, an der Treue der Weiber zweifelt, weil er Philoſoph iſt und für einen Philoſophen gilt, weil er an der Treue der Weiber zweifelt, meint: „Cosi fan tutte — ſo machen es alle.“ Sehr komiſch ſingt er dieſen Orakelſpruch in der feierlichen, halbchoral-mäßigen Weiſe, die wir eben mitgetheilt. In der Ouverture ſteht ſie gleich in dem kurzen Einleitungsandante wie eine Theſis und erſcheint nach jenem leicht-ſinnigen Flattern und Gaukeln zum Schluſſe wie ein quod erat demonstrandum. Der entſchiedenſte Programmcomponiſt hätte die Sache ſchwerlich anders, auf

*) Man vergleiche Oulibicheffs vortreffliche kleine Abhandlung über dieſe komiſche Oper, die ohne Frage zu Mozarts ſchönſten Leiſtungen gehört.

keinen Fall geistreicher anfassen können, und es ist sehr die Frage, ob seine Arbeit auch zugleich ein so reizendes Tonspiel und Tongewebe wäre. Und auch hier sind wir, wie zufällig, auf einen schlimmen Punkt in unserem modernen Musikleben gekommen. Ueber das „Was" ist uns beinahe das „Wie" abhanden gekommen, über lautem Verlangen nach Geistreichem, Durchdachtem, Bedeutungsvollem haben wir beinahe den Schönheitssinn verloren, den Sinn und die Empfindung des einfach Schönen, das sich freilich verstandesmäßig so wenig darstellen läßt, wie der Duft einer Blume, während jenes Geistreiche, Durchdachte, Bedeutungsvolle in solcher Weise vollkommen nachweisbar ist, weil es auf äußerlichen, d. h. nicht wesentlich und spezifisch musikalischen Beziehungen beruht. Wenn z. B. das (an sich schöne und bedeutungsvolle) Motiv, womit Lohengrin das Verbot, ihn je nach Namen und Herkunft zu fragen, ausspricht, im weitern Verlaufe der Handlung auftaucht, so oft Elsa zu zweifeln, zu wanken beginnt u. s. w., so ist das ohne Zweifel vollkommen gerechtfertigt, es ist geistreich, es wird in verstandesmäßiger Erinnerung an den früheren Moment ohne Zweifel ergreifend wirken, aber mit der musikalischen Schönheit der Arbeit haben diese Rücksichten nichts zu thun. Diese Schönheit ist aber eben das, durch welches uns vor einem Kunstwerke wohl und warm wird, was uns die Brust beengt und sich endlich in ein süßes aus Lust und Weh gemischtes Gefühl löst. Definiren, in seine Elemente auflösen läßt sich dieser belebende Strahl von Oben freilich nicht.*) Man war sogar von jeher um diese Bezeichnung verlegen. Apelles rühmte die Charis seiner Gemälde und vermißte sie an den Werken eines Nebenbuhlers. Damit war gewiß nicht das gemeint, was man insge-

*) Die von Wagner zu einer Art System ausgebildete Idee, an das Melodiegedächtniß des Hörers appellirend, besondere Beziehungen in die Musik zu bringen, ist an sich nicht neu. Man findet dergleichen schon in Don Juan. Einen sehr sinnreichen Rückblick auf den Spottchor bringt Weber in der Wolfsschluchtscene an — und der bekannte, diabolische Terztriller ist das eigentliche höllische Jubelmotiv Kaspars, da er im Trinkliede, in der Arie und in der Wolfsschluchtsscene wiederkehrt. Meyerbeer läßt in Robert das Motiv der Romanze Raimbauds, das Rittermotiv der vier Pauken an bezeichnenden Stellen immer wieder auftauchen, ebenso in den Hugenotten den Choral und in der Musik zu Struensee sind die bezeichnenden Motive, die man Königinmotiv, Hofintriguemotiv, Gardemotiv, Pastormotiv u. s. w. nennen könnte, schon völlig so verwendet, wie Wagner im Lohengrin seine Leitmotive benützt. Dergleichen ist ganz gut und zweckmäßig, so lange es nur nicht zur Hauptsache wird, denn sonst fühlt man sich wirklich an den lustigen Einfall im parodirten „Robert dem Teufel" gemahnt, wo Bertram eine schwarze roth gefütterte Jacke an hat, und, so oft er sie mit dem Rothen nach Außen trägt, Teufel, dagegen, wenn er das Schwarze herauskehrt, zärtlicher Vater ist, und durch dieses „Leitmotiv" den Zuschauer immer gleich orientirt. Die beständigen Rückblicke können unter Umständen auch irre führen. So taucht Elsa's Motiv aus dem Schlusse des ersten Aktes „vor dir muß ich vergehen, in dir schwind' ich dahin", in der Instrumentaleinleitung zum dritten unverkennbar wieder auf, was aber hier vermuthlich eine unbeabsichtigte Beziehung ist.

mein Anmuth, Grazie nennt (etwa im Sinne der Gemälde eines Correggio), ſondern eben jenes indefinible Etwas, das man, z. B. aus den heiligen Familien Raphaels, oder aus Mozarts Quintett in A (mit Clarinette), oder aus Beethovens erſten drei Trios (beſonders dem herrlichen in C-moll und dem E-dur-Largo im zweiten) herausfühlen wird, ohne ſagen zu können: „ſiehe, hier iſt es, oder hier.“ Wem es nicht gegeben iſt, die Schönheit eines Werkes in dieſem Sinne zu empfinden, der wird vielleicht die Tektonik des betreffenden Werkes vortrefflich darſtellen können, er wird vielleicht auch alle geiſtreichen Züge vollkommen zu würdigen wiſſen — als Kunſtwerk, als Darſtellung des Schönen bleibt ihm das Werk doch verſchloſſen. Wem jener Zauber verliehen iſt, der wird ein Künſtler ſein und Kunſtwerke ſchaffen, wem er nicht gegeben iſt, der wird durch alles Aufbieten des combinirenden Verſtandes, durch alle möglichen geiſtvollen und poetiſchen Intentionen keinen Erſatz zu leiſten im Stande ſein. Tröſten wir uns, daß die Gabe, deren wir eben gedacht, nicht an dieſes oder jenes Jahrhundert als Monopol verliehen iſt, daß der Geiſt Gottes weht wo er will. Danzel hat in einem geiſtvollen Aufſatze „über den gegenwärtigen Zuſtand der Philoſophie der Kunſt und ihre nächſte Aufgabe“ beherzigenswerthe Worte geſprochen. Er ſagt: „die Frage der gegenwärtigen Philoſophie iſt nicht: *was nun an die Reihe komme*, ſondern dieſelbe, welche von jeher allen Philoſophen vorgelegen: *was wahr ſei?* — Das Andere hieße eine Philoſophie der Geſchichte der Philoſophie vor der Geſchichte ſelbſt machen wollen.“ So ſollten auch in der Muſik wenigſtens die ſchaffenden Künſtler nicht fragen: *was kömmt nun an die Reihe* — ſondern: *was iſt muſikaliſch-ſchön?* — und ſollten ſich hüten, eher die Kunſtgeſchichte als die Kunſt ſelbſt machen zu wollen.

Die Tanzmusik seit hundert Jahren.

Unter den verschiedenen Sorten von Musik (Kirchenmusik, Opernmusik, Concertmusik, Hausmusik u. s. w.) nimmt Tanzmusik ohne Zweifel die niedrigste Stelle ein. Bei ihr (und dem ihr verwandten, aber ernsteren Kriegsmarsch) ist das Tonspiel nicht mehr um seiner selbst willen da, es dient nicht mehr ausschließlich dem künstlerischen, sondern einem äußern Zwecke: die Bewegung Vieler zu rhythmischem Gleichmaße zu regeln. Es ist also ihr rhythmisches Element, welches hier stark und entschieden accentuirt, vorzugsweise zur Geltung kömmt. Selbst eine Trommel würde mit richtig accentuirten Schlägen genügen, wie denn bei den südländischen Tänzen oft genug ein bloßes Tambourin die ganze Tanzmusik vorstellen muß. Die Melodie hat hier keine höhere Aufgabe, als höchstens die Lust des Momentes zu erhöhen, durch heitere Weise dem Ohre zu schmeicheln, den Tänzer selbst auch heiter zu stimmen, und die Einförmigkeit des gleichmäßig fortgehenden Rhythmus hinter liebliche Abwechslung zu verstecken: das machtvollste der musikalischen Elemente, die Harmonie, muß sich vollends so leicht und luftig als möglich der Melodie beiordnen, um eben durch seine Mächtigkeit das Hauptelement, den Rhythmus, nicht zu drücken, und sich der fortgaukelnden Bewegung nirgends lastend anzuhängen. Ein stark ausgehaltener Accord z. B. steht da wie eine Granitsäule und würde genügen, die lebhafteſt rhythmisirten Melodien gleichsam an sich anzufesseln und ihrer Beweglichkeit zu berauben. Wenn in der für die Kirche bestimmten Musik eine starke, reiche und mannigfaltige Harmonie beinahe das Wichtigste ist, so kann sich im Gegenpol der Kirche, im Tanzsaale (dergleichen nach dem alten Sprüchworte der Satan neben ein Gotteshaus zu bauen pflegt) die Harmonie kaum genug thun, um eine möglichst untergeordnete Rolle zu spielen, und ein Tanz,

dessen Harmonien weiter gehen, als etwa auf einen Wechsel zwischen erster, fünfter und vierter Tonstufe und der mehr Accorde verwendet, als den tonischen Dreiklang und den Dominantseptimenaccord mit ihren Umkehrungen, erscheint überladen, schwerfällig, schwunglos. Nur der ehrbare Menuett, der Denker und Gelehrte unter seinen Nebentänzen und die edle vornehme Sarmatin, die Polonaise (die kraft dessen auch in den Kreisen höherer Instrumentalmusik Zutritt erhalten haben) dürfen weiter gehen. So wie Kirchenmusik den höchsten, ernstesten, ewigen Zwecken dient, so dient Tanzmusik der bunten, lachenden, vorübergaukelnden, vergänglichen Lust der Welt, und eben darum ist jener das längste, dieser das kürzeste Leben beschieden. Wir hören in unsern Kirchen Intonationen, deren Entstehung in die ersten christlichen Jahrhunderte fällt, wir hören Choräle aus dem frühen Mittelalter und Singestücke aus Palestrina's Epoche, wir hören aber in unseren Tanzsälen schwerlich eine Partie Walzer oder Quadrillen aus dem vorigen Carneval. Jenes sind perennirende, dieses jährlich absterbende Pflanzen, die sich nur dadurch forterhalten, daß sie Samen zu neuen, ähnlichen ausstreuen, welche im nächsten Carneval aufgehen, wachsen, blühen, abblühen und verdorren, doch nicht ohne vorher wieder Samen für die nächstjährige Faschingszeit angesetzt zu haben. Vielleicht liegt eben darin der Grund, daß Tanzmusik für manche sinnige Gemüther etwas Trauriges hat, und es ist merkwürdig genug, daß die Phantasie des Mittelalters dem schneidendsten Ausdruck für die Vergänglichkeit alles Irdischen die Form eines Tanzes gegeben hat, in jenen grausenhaft komischen Bildern, wo das Gerippe des Todes alle Lebensalter und Stände mit burlesken oder höhnenden Geberden zum Tanze holt. Sic transit gloria mundi! —

Wird nun die Tanzmusik von ihren vornehmen Schwestern so ziemlich als Aschenbrödel angesehen, so hat sie doch, gleich dieser (die sich durch anmuthigen Tanz die Gunst und Hand eines Prinzen zu erringen wußte) das Glück, Beherrscherin eines weiten Reiches und zahlreicher, treu ergebener Vasallen geworden zu sein. Könnte man auf allen Dilettantenklavieren die aufliegenden Stöße Musikalien visitiren, so würde man unter zehn Fällen neun Mal neben dem ersten Hefte von Cramers „Etuden" und neben Czerny's „täglichen Uebungen" und neben einigen Potpourris aus „beliebten Opern" eine Unzahl von Tanzheften finden: Aurorawalzer, Clementinewalzer, Clotildenpolkas, Liebesträumepolkas, Venus-Amadusia-Gallopaden, Elephanten-Quadrillen und wie die geistreichen Titel alle heißen, mit denen die in dieser Beziehung unerschöpfliche Phantasie unserer Tanzkomponisten ihre orchestischen Kinder tauft. Der höhere Styl und die ernste Richtung ist meist durch ein stark beschmutztes Exemplar der Sonate pathetique oder der Mozart'schen C-moll-Phantasie vertreten, an dem das letzte Blatt fehlt, auf dessen Titel zahlreiche Tintenkleze und regellose Feder-

ſtriche deutlich verrathen, daß es vorzugsweiſe als Unterlage beim Briefſchreiben dient, und das (ſo wie das einzige Hemd in Falſtaffs Compagnie, in Wahrheit zu ſagen, dem Wirthe von St. Albans geſtohlen war) in Wahrheit zu ſagen, ein Erbſtück aus dem Muſiknachlaſſe der ſeligen Mama des jetzigen Beſitzers iſt. Man darf den Einfluß dieſes künſtleriſch untergeordnetſten Genres der Muſik auch auf das Kunſtleben der Gegenwart, eben ſeiner allgemeinen Verbreitung und Beliebtheit wegen, nicht zu gering anſchlagen. Die Naturhiſtoriker ſagen uns, daß die „unſichtbar und unaufhörlich auf uns eindringende Thierwelt der Infuſorien" auf Geſtaltung und Oekonomie des Naturlebens einen viel größeren Einfluß habe, als wir insgemein ahnen. Hier iſt etwas Aehnliches. Die ewige Nachfrage des Publikums nach neuen Tanzſtücken gibt den Verlegern und den in ihrem Solde ſtehenden Polka-, Walzer- u. ſ. w. Fabrikanten vollauf und unaufhörlich zu thun — ſo daß für Anderweitiges kaum noch etwas an Zeit und Sorgfalt übrig bleibt. In gewiſſen (insbeſondere öſterreichiſchen) Städten, wo der Muſikalienhandel im üppigſten Flore ſteht, kann man die beſſern Stücke in den Verlagskatalogen mit der Diogeneslaterne ſuchen. Die ſchönſte Sonate, das meiſterlichſte Streichquartett müſſen oft jahrelang im Pulte des Componiſten begraben liegen, wie kann es der Verleger wagen, dabei ſein Geld zuzuſetzen? Sagt man doch, die Firma Haslinger habe an Strauß gewonnen, was ſie an Beethoven verlor!*) Zum guten Theile iſt es auch dieſer ewige Genuß kleiner, in acht oder ſechszehn Takte zuſammengefaßter Tongebilde, der ſehr Vielen die Luſt zum Genuß eines größern, Aufmerkſamkeit und Antheil für ſich in Anſpruch nehmenden Tanzſtückes (eine Sonate mit vier Sätzen zum Beiſpiel) benommen hat. Wer ſich mit Bonbons den Appetit verdirbt, mag ſich dann freilich nicht gerne zu einem ordentlichen, kräftigen, nährenden Mittageſſen ſetzen, ſondern höchſtens nur wieder, und zwar der Abwechslung wegen, andere Bonbons naſchen. Daher denn auch dieſe Ueberfülle an muſikaliſchen Bonbons — dieſe zahlloſen Impromptus, Notturnos, Pensées fugitives, Romances sans paroles und wie der Kleinkram alle heißt, der für ſich in Anſpruch nimmt, was die Tänze übrig laſſen. Man erſtaunt, wenn man dieſe raſtlos und in Maſſen nachdrängenden Novitäten ſieht, in denen die vollſtändigſte Phantaſieloſigkeit den offenen Bankerott erklärt. Der Verleger ſtattet auf das Eleganteſte aus. Zeichner und Kalligraph entwickeln den fabelhafteſten Titelblattluxus, roſafarbene, himmelblaue, goldgelbe oder zartviolette Enveloppen machen das Weſen ſalonfähig und der beſſere, mehr ſeiner Kunſt als den Thorheiten dienende Componiſt mag zuſehen, wie dieſer bunte, roſafarbene, himmelblaue u. ſ. w. Flor von Schmarotzergewächſen jede edlere Pflanze entweder gar nicht aufkommen läßt, oder in ſeiner Ueberfülle ver-

*) Möchte indeſſen doch ſehr zu bezweifeln ſein.

deckt. Selbst auf den Sinn und den Geschmack für Opernmusik hat das weitverbreitete Tanzwesen Einfluß gehabt. Man will von der Opernbühne herab auch die gewohnten, prägnanten, lebhaften Rhythmen hören. Was viele Leute „Melodie", eine „melodische Oper" nennen, ist eigentlich das Vorwalten eines deutlichen Tanzrhythmus. Oder aber, man hat Opernmelodien zu Tänzen zugerichtet. Dieses Zurichten hat aber unsäglich schädlich eingewirkt. Es war eine Zeit, wo man es völlig als das Kriterion einer guten Oper ansah, daß sie Motive biete, die sich mit geringen Abänderungen zu einer Partie Tänze zusammenstellen lassen. Zampawalzer, die „bekannten Töne einer Unbekannten", Roberttänze, Haimonskinder-Quadrille u. s. w. waren höchst beliebt. Die Klänge im Tanzsaale mahnten an den Genuß in der Oper, die Klänge in der Oper an den Genuß im Tanzsaale, es that sich wechselseitig Vorschub. Hierdurch ist es leicht erklärlich, daß z. B. in Wien Marschners vortrefflicher „Templer" durchfiel, während man sich an Balfe's Tanzoper „die vier Haimonskinder" gar nicht satt hören konnte. Und wie ging es oft den armen Motiven selbst! In das Prokrustesbett des Dreiviertel- oder Sechsachteltaktes gelegt, mußten sie sich nach Bedürfniß zerren oder zustutzen lassen. Die Arrangirwuth ging so weit, daß aus Rossini's Stabat mater ein Cyclus von Contretänzen zusammengestellt wurde,*) übrigens die beste Kritik dieser sogenannten Kirchenmusik! Bei einem Publikum aber, das sich allgemach gewöhnt hat, eine Musik mehr mit den Beinen als mit dem Kopfe und dem Herzen zu genießen, ist für Gluck, Spontini, Cherubini u. s. w. schwerlich noch die Fähigkeit eines Verständnisses da. Von anderweitig schädlichem Einflusse werden wir noch weiterhin zu sprechen finden. Die Tanzmusik hat übrigens, wie es scheint, ihre Blütezeit, ihre klassische Epoche hinter sich. Diese Blütezeit kann man in die Periode Strauß-Lanner setzen, wo die Tanzmusiken wirklich in ihrer Art vollendet zu nennen waren und als Kunstwerke gelten durften. Die Kunstgeschichte der Musik wird nicht umhin können, von diesen Erscheinungen eben auch Notiz zu nehmen und es ist anziehend und lehrreich genug, ihrem Entwickelungsgange einen Blick zu schenken.

Es macht einen eigenen Eindruck, wenn man den jauchzenden Jubel eines Walzers des älteren Strauß mit der eigenthümlichen, sinnigen, zarten Wehmuth vergleicht, welche aus der aus dem 16. Jahrhundert erhaltenen Tanzmelodie, der Romaneska, spricht. Der alte florentiner Meister Giotto hat in der Incoronata zu Neapel in einem Deckengemälde eine Hochzeit dargestellt. Während im Hintergrunde bei Trompetenschall die Trauung vor sich geht, tanzen im Vordergrunde zu den sanfteren Tönen einer Viola und Oboe Ritter und Damen einen Reigen. Die Häupter und Blicke der Tänzerinnen sind sanft und züchtig ge-

*) In Paris erschienen 1844 Stabat-Quadrillen.

senkt, die Tänzer fassen in verehrender, ritterlicher Courtoisie kaum die Fingerspitzen derselben an, die Bewegungen des Tanzes scheinen eben so zierlich und anmuthig als ruhig und decent. Hätte Meister Giotto nicht schon im 14. Jahrhunderte gemalt, man müßte glauben, daß hier nach der Musik der Romaneska getanzt werde — sie gibt vollkommen denselben Eindruck. Welch anderes Bild gibt die Wienerin, die lachend am Arme des Tänzers im Saale des „Sperl" oder der „Birne" im Walzer dahinflog! Ja, man braucht nicht in die alte Ritterzeit zurückzusehen! Die Großmutter hat in der „Mehlgrube", ja noch die Mutter im Apollosaal anders, ruhiger, gemessener getanzt. Um das Jahr 1835 herum war dieser Tarantismus auf dem Gipfel, später haben die ruhigeren Françaisen, hat das Wiederhervorsuchen des Menuetts eine wohlthätige Reaktion hervorgerufen. Die Musik hat natürlich alle diese Wandelungen des Modegeschmackes begleitet — wenn sie nicht vielmehr selbst geholfen hat, solche hervorzurufen. Es ist schade, daß von den zum Tanze aufgespielten Stücken, selbst schon aus den letzten Zeiten des vorigen Jahrhunderts, die Notenblätter so ziemlich zerstoben und verflogen sind, besonders jene der damals für halbplebejisch geltenden „deutschen Tänze" d. h. unseres Walzers und des ruhigeren Ländlers. Die Allemanden der Suiten (z. B. von Bach) sind etwas ganz Anderes.

Eben so wenig kann man sich aus diesen contrapunktischen Gebilden eine eigentliche Vorstellung von dem Charakter der Couranten, Bourrées, Passepieds u. s. w. abstrahiren, wie solche in den Tanzsälen der verflossenen Jahrhunderte ertönten.*) Auch die Ballete Glucks oder der früheren Rameau, Lully u. s. w. geben von der populären Tanzmusik jener Zeit keinen Begriff. Zwei Walzermelodien, deren Entstehung in die vor-Mozartsche Periode fallen mag, oder die doch wenigstens der Weise jener ältern Zeit entsprechen, haben sich durch den Zufall erhalten, daß man aus ihnen Scherz- und Spottlieder gemacht hat; das eine ist das bekannte Liedchen vom „lieben Augustin," das andere der lustige Gesang „'sist mir alles eins, hab' ich Geld oder hab' ich keins." Diese einfache ältere Art markirt die drei Tanzschritte und baut darüber eine kurzgegliederte Melodie, deren Motiv sich consequent fast Takt für Takt wiederholt, auch im zweiten Theile. Beide Theile enden auf der Tonica, der auf die Dominante gebaute

*) Der bekannte Schriftsteller August Lewald (einer der früheften, die den französischen Feuilletonstyl auf deutschen Boden verpflanzten) macht in einem Sendschreiben an Meyerbeer diesem ein Compliment über die Gewissenhaftigkeit und Gelehrsamkeit, mit welcher er für den Ball im fünften Akt der Hugenotten und die dabei getanzten „Pavanuen und Passepieds" die Musik aus Denkmalen des 16. Jahrhunderts herausgesucht. Der Menuet-artige Tanz (Lewalds „Pavanne") stammt aber nicht entfernt aus den Zeiten Carls IX., sondern Carl M. von Webers her, dessen Euryanthe in dem feierlichen Reigen des ersten Aktes das unverkennbare Vorbild enthält. Der rasche Satz (Lewalds „Passepied") ist ein specifisch Meyerbeer'sches Motiv, wie ein vergleichender Blick auf die Balletmusik im zweiten Akte des Propheten deutlich erkennen läßt.

zweite Theil leitet in einfacher Wendung in einen mit dem Schlusse des ersten Theiles identischen Abschluß ein. Jeder Theil enthält acht Takte. Die Harmonie beschränkt sich auf Tonica und Dominante. Es ist die simpelste, aber vollkommen entsprechende Form. Das Tempo ist ziemlich rasch, doch nicht allzusehr präcipitirt, dafür hat jene Zeit ihren besondern „Geschwindwalzer," meist im Dreiachteltakt. Sehr gut hat diese primitive Walzerform C. M. von Weber in dem Bauerntanze des Freischützen nachgeahmt. Die erhaltenen Walzer von Mozart veredeln und ändern an der damals bekannten und beliebten Form nur wenig. Manche davon sind bis zur Dürftigkeit simpel. Andere gestalten sich zu einfach anmuthigen, leicht hingeworfenen Tongebilden. Mozart, der bekanntlich ein leidenschaftlicher und vortrefflicher Tänzer war, hat sich hier offenbar der den Tanzlustigen seiner Zeit gewohnten Weise angeschlossen. Auch verschiedene Contratänze hat er componirt; eine Partie davon einmal bei einem Prager Cavalier, der ihn zum Diner um eine ganze Stunde früher bestellte, dann in ein Zimmer schloß und durch dieses lustige Gewaltmittel dem Meister richtig die gewünschten Tänze abgewann. Bei aller Einfachheit der Melodie und Harmonie sind die Contratänze doch reicher, complicirter als die Rundtänze, sie haben schon ein etwas aristokratischeres Ansehen. Ein kleines Curiosum ist der sogenannte „Contratanz mit dem Gewitter," bei dem, wie sich eine gleichzeitige Schrift (Selene, Taschenbuch für deutsche Frauen) ausdrückt, „die Musik die schrecklichen Erscheinungen eines Gewitters nachahmt." Mozart hat, noch in Salzburg, auch ein solches Gewitterstück geschrieben; außer dem Streichquartette ist dabei eine obligate Trommel verwendet. Beethoven hat auch verschiedene Tänze geliefert. Er war übrigens als schlechter Tänzer berüchtigt und jedenfalls auch als Compositeur im Fache der Symphonie größer als in jenem des Ländlers. Es ist merkwürdig genug, daß er, als er der Sonate Op. 106 ein Verzeichniß seiner Compositionen beifügte, es der Mühe werth gehalten hat, diese flüchtigen Produkte doch auch mit in Rechnung zu bringen. Der Anhang nennt 6 Ländler für zwei Violinen und Violoncell, 12 Redoute-Deutsche, Menuetten, Contratänze, 12 Ecossaisen, 6 Menuetten für Pianoforte. Noch vollständiger ist das Verzeichniß bei Lenz (Beethoven et ses trois styles, 2. Band, S. 211). Unter den Contratänzen ist eine ohne Angabe des Verlags gedruckte Sammlung nicht ohne Interesse; einmal deswegen, weil der Charakter der modernen Quadrille darin wenigstens andeutungsweise enthalten ist, dann aber, weil das berühmte Motiv des Finales der Symphonie eroica als Contratanz No. 2 dem Original getreu verwendet erscheint, so treu, daß sogar die Fermate im zweiten Theile beibehalten ist, und es muß sich lustig genug ausgenommen haben, wenn eine ganze elegante Ballgesellschaft von dem Haltgebote dieser Fermate gebannt und von ihr wie von einem Medusenhaupte versteinert auf einem Beine (das andere in der Luft) re-

gungslos stehen bleiben mußte. Die verschiedenen Partien Ländler, welche Beethoven geschrieben, sind monoton und langweilig in hohem Grade. Der äußern Ausstattung der gedruckten Notenhefte nach (die sich bei einem musikalischen Curiositätensammler hin und her noch finden) sind diese Stücke noch im vorigen Jahrhundert, in den neunziger Jahren, veröffentlicht. Eine neue Auflage erschien später bei Ph. Dunst in Frankfurt a. M. Besser und durch ein gewisses edles Pathos interessant sind zwei Walzer, später „Schmerzens- und Hoffnungswalzer" benannt. In der ersten Decade des jetzigen Jahrhunderts verschwanden die Contratänze mehr und mehr, um den lebhaftern Ecossaisen, welche große Beliebtheit erlangten, Platz zu machen. Mehr als alterthümliches Curiosum wurden auch wohl noch Menuetten getanzt, besonders wenn sich Tänzerinnen fanden, welche das feierliche Schweben, Heben und Senken recht affektirt graciös ausführen oder gar die Umdrehung balletmäßig auf der Fußspitze zu machen verstanden. Die Musik dazu war meistens sehr hübsch, bald pomphaft und pathetisch mit mächtig durch die Dreiklangintervalle schreitenden Bässen, bald gemüthlich und anmuthig; der allbekannte Menuett aus Don Juan, aus Beethovens Septuor haben das Andenken an diesen gediegenen Styl von Tanzmusik erhalten. In den Taschenbüchern und Almanachen jener Zeit finden sich — neben Tanztouren für Contratänze, Seizen (wie der Name zeigt, Tänze für acht Paar) Ecossaisen u. s. w., — deren labyrinthische Züge enträthseln mag wer da will — regelmäßig Musikbeilagen von Menuetten, Contratänzen, Walzern u. s. w., welche einen viel reicher, bunter und mannigfaltiger gewordenen Styl zeigen. Die drei Schritte im Walzer sind nur selten durch vorschlagenden Baß markirt, der Rhythmus wird meist durch die Melodie fühlbar gemacht; die Harmonie wird reicher, sogar viel reicher als sie später, z. B. in der Straußschen Periode, erscheint. Der Walzer von Diabelli, über welchen zwei und dreißig tiefsinnige Variationen zu schreiben Beethoven sich den Spaß gemacht hat, gibt von dieser Schreibart einen guten Begriff. Manche Walzer aus jener Zeit sind ganz reizend, z. B. der in der Notenbeilage No. 2 mitgetheilte. Andere Walzer, oder, wie man es damals nannte, „Deutsche," schlossen sich mehr der älteren einfachen Weise an; zuweilen machte sich auch in langsameren Walzern eine eigenthümliche Sentimentalität Luft, kraft deren sie gewissermaßen als Vorbilder des spätern Sehnsuchtswalzers gelten können. In diese empfindsame Classe von Tanzmusik gehören z. B. Georg Lickels Frauenwalzer Op. 30, die, wie sich von selbst versteht, aus As-dur und Des-dur gehen, freilich aber schon in etwas späterer Zeit, nämlich erst zu Ende der zwanziger Jahre, entstanden sind. Eine sinnige Composition dieser Art enthält die Beilage (den Walzer in As). Der Walzer von Reissiger, der als angeblicher „letzter Gedanke C. M. von Webers" allbekannt geworden, ist so ziemlich der Abschluß dieser Richtung, welche also bis 1828 cultivirt wurde. Der Gipfel sentimental

melancholischer Tanzmusik sind die etwa 1815 veröffentlichten Polonaisen von Oginsky, die angeblich der Ausdruck einer unglücklichen Liebe sind, welche den Componisten zum Selbstmorde getrieben haben soll. Es ist nicht zu läugnen, daß ihre schwärmerisch trüben Melodien etwas Ergreifendes haben. Sie wurden überall mit größtem Antheil gehört, wozu das Werther-ähnliche Geschick des Componisten auch das Seine beigetragen haben mag. Auch Spohrs prunkhafte Polonaise aus dem zum erstenmale am 7. Juli 1818 zu Wien aufgeführten Faust erfreute sich großer Berühmtheit. Neben diesen Prachtstücken spielten die Walzer damals noch eine ziemlich ärmliche Rolle. Man begnügte sich allenfalls mit einem simpeln Schleifer von 16 Takten, der da Capo gespielt wurde, oder man spielte, um Monotonie zu vermeiden, zwei oder drei zusammenpassende Walzer nach einander. Aus demselben Grunde hatte man Menuetten mit doppelten Trios, wo es dann hieß da Capo al fine. Oder es wurde (auch schon bei Mozart) der Walzer statt aus zwei, aus vier bis fünf zusammenhängenden, einander fortsetzenden Theilen zusammengestellt. Bald kamen ganze Walzerkränze, getanzte Dekamerones, auf, wie sie bis auf die neueste Zeit üblich geblieben sind; ein Walzer löst den andern ab, bis eine lebhafte, glänzende Coda den Cyclus schließt. Wie man damals noch weitläufige Gastereien mit einer Unzahl Schüsseln liebte, so gewannen auch die Walzer eine breitspurige Ausdehnung, von der unsere Zeit keine Idee hat. Strauß fügt seine Walzerpartien aus fünf Walzern zusammen. Damals bildeten zwölf Walzer die heilige Zahl. Eigenthümlich ist ihnen ein gewisser solid-schwerfälliger, beinahe pedantischer Charakter. Ein wahres Prachtstück lieferte Hummel in den zur Eröffnung des Apollosaales in Wien 1808 geschriebenen Walzern. Sie dauern im entsprechenden Tempo gespielt fast eine halbe Stunde — Walzer nebst Trios und da Capo — Nummer 9 gar mit doppeltem Trio. Die rauschende Coda ist ganz selbstständig gehalten; das Wiederauftauchen einzelner, früher gehörter Motive kam erst später in Uebung. Man kann sich bei dem heroischen Pomp dieser Coda kaum des Lächelns enthalten; sie klingt fast wie der Schluß von Glucks Armida. Posthornsolos, Stellen, die das Schlachtgetümmel nachahmen (à la militaire) und ähnliche damals beliebte Scherze kommen auch vor, auch Motive aus einem Ballet Paride ed Elena, gleichsam der erste Anklang der spätern Art, im Theater Gehörtes zum Walzer umzugestalten. Das Tempo ist ziemlich gemäßigt, die Harmonie im Ganzen einfach, zuweilen jedoch reich und stark in der Coda bis zur Effekthascherei, die Bässe oft selbstständig geführt. Die solennen Walzer behielten diese Form bis in die zwanziger Jahre hinein. Tonsetzer, die wahre gravissimi Ortuini waren, verschmähten es nicht, solche Epen von zwölf Gesängen in die Welt zu setzen. Selbst von Friedrich Schneider (dem Weltgerichtsschneider) sind Tänze gedruckt, welche in ihrer Einfachheit höchst ansprechende Züge enthalten, als Tänze betrachtet aber nicht

eben elektrisirend wirken. Auch der gute alte Gyrowetz lieferte z. B. 24 (!) Allemanden, die wirklich etwas kindlich Heiteres haben und anregend munter sind. Schiedermeier, als (Dorf-) Kirchenkomponist berühmt (oder berüchtigt), hat für den „Nationalredutensaal" zu Linz elf Walzer nebst Trios componirt, also kaum weniger geleistet als Hummel. Sie sind im „Linzer Kunst- und Industriecomptoir" erschienen, nach Notendruck und Ausstattung zu schließen etwa 1810—1816. Merkwürdiger Weise haben sie eine selbstständige Einleitung, nicht ganz unähnlich einem Schiedermeierschen Kyrie. Keinen wüßten wir hier noch zu nennen als etwa Johann Stika, Chorregenten der Prager Teinkirche, der 1816—1830 die Welt mit einer Anzahl von Walzern, Galoppen, Polonaisen u. s. w. beglückte, ja gewissermaßen der Compositeur der Prager vornehmen Welt war; ein Heft Walzer besagt z. B. auf dem Titelblatte in gutem Meidingerschen Französisch: Six Walzes (sic!) avec coda, executés à l'occasion des piques-nuques que les seigneurs ont donnés à la salle du bain, 1818. Er begnügte sich aber nicht immer mit nur sechs Walzern, sondern brachte ihrer auch wohl bis zu zehn Stück mit obligatem Posthorn und ähnlichen Herrlichkeiten. Selbst Dionys Weber, der Director des Prager Conservatoriums, verschmähte es nicht, in solch „galantem Styl" zu componiren. Charakteristisch ist es, wie man ganz deutlich die Absicht dieser gelehrten Componisten merkt, sich hier einmal von der gewohnten Höhe herabzulassen. Um populär zu sein, werden sie platt, leer, gemein und bis zur Dürftigkeit einfach. Meist machen diese Tänze den Eindruck, den die Xenie bezeichnet: „was das Entsetzlichste sei von allen entsetzlichen Dingen? — ein Pedant, dem es juckt, locker und lose zu sein!" Schumann spricht irgendwo von „Tänzen, die von einem Organisten für Collegenhochzeiten geschrieben scheinen;" man kann unmöglich kürzer und richtiger charakterisiren. Wie ein Ton hellen Jubels und heiterer Poesie klang in diese abgeschmackten oder schwerfälligen Schulmeisterballete C. M. von Webers „Aufforderung zum Tanze" hinein. Alles, was der deutsche Tanz Poetisches, Ritterliches, Zärtliches, Anmuthiges haben mag, ist in diesen lieblichen Melodien ausgedrückt, vom unschuldig koketten Spiele, vom anmuthigen Wiegen bis zum Aufbrausen bacchantischer Lust, die sich aber gleich sittig mildert und mäßigt; vom lieblichen Necken bis zum zärtlichen Wort der Liebe ist Alles darin, das Einzelne immer wieder gebunden durch den frischen Jubelanfang des ersten Motivs. Wundersam schön und sinnig ist die Andante-Einleitung — die erste Walzereinleitung der Zeit und dem Range nach, gegen welche die Geistesarmuth, das aufgesteifte anspruchsvolle Pathos der späteren Strauß'schen Walzerintroductionen gewaltig absticht.*) Bekanntlich hat

*) Das Unvermögen, eine entsprechende Einleitung selbst zu erfinden, gesteht Strauß in seinen „Wiener Damentoilettenwalzern" (Op. 40) ganz offen dadurch zu, daß er das erste Andante

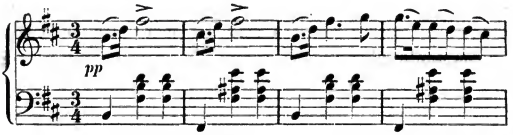
Weber die Aufforderung als brillantes Pianostück geschrieben, Berlioz hat sie instrumentirt und in höchst reizender Weise zu einem ebenso brillanten Orchesterstücke umgestaltet. In die Walzer der nächsten Folgezeit (1820 u. f. w.) kam allgemach mehr Leben und Schwung. Den besten Ueberblick gewährt eine 1823 bei Leidesdorf in Wien unter dem Titel „Carneval" erschienene Sammlung. P. Pixis, Carl Czerny, H. Payer, Schoberlechner, Preisinger, Pensel, Worischek, der Herausgeber selbst (das „Dorf des Leides," wie ihn Beethoven nannte) haben beigesteuert; auch Franz Schubert hat einen Walzer geliefert, der sich unter dem übrigen durcheinandergackernden Hühnerhof dieser Walzer fast wie ein vereinzelter Edelfasan ausnimmt. Im Ganzen herrscht noch der bequem wiegende Ländlercharakter vor, mit Ausnahme des Schubertschen Stückes mit seinen verwegenen Rhythmen, und der Czernyschen, den Bravourwalzer der spätern Periode vorbedeutenden Tänzen. Auch Leopoldine Blahetka hat als Opus 26 bei Joseph Czerny in Wien bravourmäßige Walzer erscheinen lassen, hinter deren vollgriffigem Wesen und bunten Notenfiguren theils die blanke Geistesarmuth herausfieht, theils weibliche Sentimentalität laut wird. In diese Zeit der glänzenden Tage (oder Abende) des „Apollosaales" gehört auch ein fruchtbarer Wien-Prager Tanzkomponist, dessen Name schon deswegen nicht auf die Nachwelt kommen konnte, weil er unaussprechbar ist; er hieß Krch. Dieser Joseph Anton Krch hat zahlreiche Hefte Walzer veröffentlicht, zu sieben bis acht Nummern nebst Coda (auch ein Heft unter dem besondern Titel „Aglaja-Walzer"), welche gedruckt erschienen bei Diabelli, Haslinger, Artaria, Sauer, Weigel und Leidesdorf. An Verlegern hat es also dem wackern Manne nicht gefehlt! Sie bilden ein sehr charakteristisches Mittelglied zwischen der ältern kindisch simpeln und der neuen, reichen und glänzenden Manier des Wiener Walzers. Sie sind schon sehr lebendig, gar nicht arm an Erfindung. Es kündigt sich schon Etwas von dem Strauß'schen Wesen darin an. Zur förmlichen Reform gestaltet sich aber die Sache in den merkwürdigen Walzern von Franz Schubert. Er, der Sohn des Volkes, wußte für die heitere Lebenslust seiner Landsleute die rechten eigensten und doch veredelten Töne zu finden. Merkwürdig genug sind die zwischendurch auftauchenden Melodien, in denen sich die trübste Melancholie, die innigste Sehnsucht in ergreifender Weise ausspricht; der sogenannte „Sehnsuchtswalzer" ist sogar berühmt geworden, und passirt noch oft genug für Beethovens Composition, ungeachtet er in Schuberts deutschen Tänzen Op. 9 steht. Durchaus zeigt sich auch hier der romantische, phantasievolle Maler; Schumann hat die Walzer Op. 33 in der anmuthigsten Weise auszudeuten verstanden. Wo Schubert als echtes „Wienerkind" jubelt

---

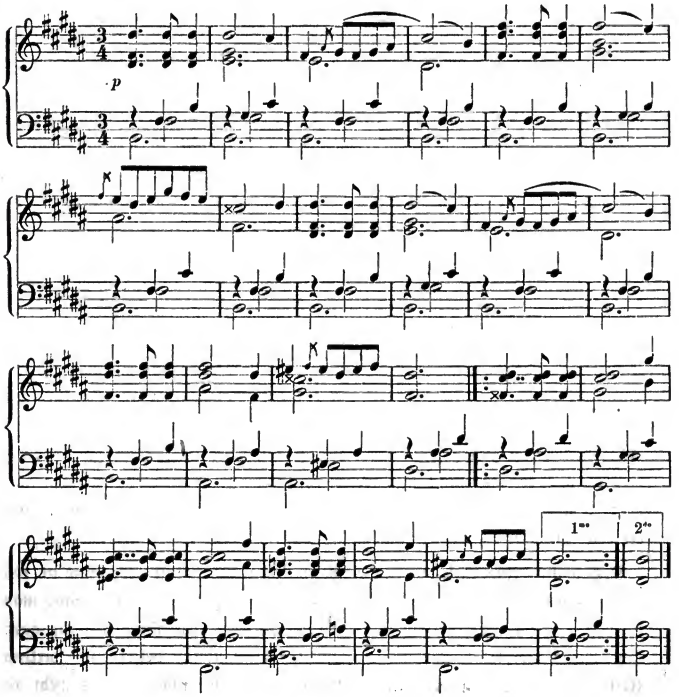
der Rossinischen Tell-Ouverture, etwas gekürzt, verändert (und verkümmert), als Introduction verwendet. Man traut kaum seinen Augen: „ihr tragt Alles offen fort."

oder harmlos aber herzlich lacht, iſt er der unmittelbare Vorläufer des wenig ſpäter auftretenden Strauß, deſſen Walzer die Schubertſchen an ſinnlichem Reize zuweilen übertreffen, an poetiſchem und muſikaliſchem Gehalte dieſen aber bedeutend nachſtehen.*) Die für die ſpäteren Walzer faſt ausſchließlich verwendete

*) In Op. 18 von Schubert könnte z. B. der Walzer Nr. 6:



(ſpäterhin dasſelbe Motiv in H-dur) ohne Weiteres von Strauß ſein. Dagegen hat Strauß nie Etwas geſchrieben, was an poetiſchem Hauche und reizend romantiſcher Färbung dem (eher ſchon nach Chopin weiſenden) Walzer Nr. 2 in demſelben Cyclus gleichkäme:



Markirung des Rhythmus, durch Anschlagen des Basses und Nachschlagen zweier Accorde, findet sich auch schon bei Schubert als die vorherrschende. Eigenthümlich schließt er die Walzer Op. 18.; sie laufen in Ecossaisen aus.

Mit Johann Strauß (dem älteren) erschien die goldene Zeit des Wiener Walzers. Es war, als habe er irgendwo das Zauberhorn Oberons gefunden und lasse es ohne eines Menschen Vorwissen als Corno primo in seinem Orchester mitblasen. Ecossaisen, Polonaisen, Françaisen — Alles verschwand vor der Zauberwirkung des Wiener Walzers oder des noch stürmischern Galopps; ein wahres Cartesianisches Wirbelsystem herrschte in allen Tanzsälen. Tänzer und Tänzerinnen

> sprangen so hoch und drehten sich geschwind,
> daß sie von eigner Gluth wie Schnee am Thauwind schmolzen
> und jedes zappelnde Herz bis an die Kehle schlug.

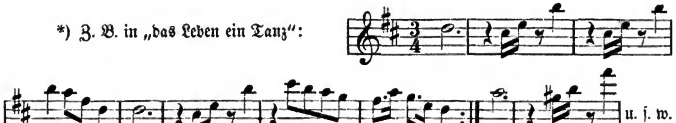
Strauß wurde für Wien die zehnte Muse, oder vielmehr er galt mehr als alle neun Musen zusammen; er war der wahre Musengott, der Wiener Apollo Kitharödos, gleich dem Raphaelischen Apoll im Vatikan, statt der Lyra mit der Geige in der Hand. Aber dem Menschen soll hienieden kein ungetrübtes Glück werden. Bald trat neben Strauß ein mächtiger Rival auf — Lanner — und nun war Wien in die peinigende Unruhe gestürzt, wer von Beiden der größere sei. Straußianer und Lanneristen drohten Wien in endlose Verwirrung zu stürzen. Glücklicher Weise aber pflegt der Wiener, wenn er die Wahl zwischen einem gebratenen Fasan und einem gebratenen Haselhuhn hat, zu einem sinnigen Auskunftsmittel zu greifen — er ißt von beiden. So machte er es auch mit den beiden Walzerheroen. Er vergötterte Beide, als Dioskuren, als Doppelgestirn glänzten sie am Wiener Horizont. Man kann wohl sagen, daß die Wiener Lebenslust in jenen Jahren sich zu einer sybaritisch trunkenen Selbstvergessenheit steigerte. Strauß'sche Walzer, Nestroy'sche Possen, die italienische Oper mit Tadolini und Moriani und daneben Bäuerle's „Theaterzeitung" — das war, was damals das specifische Wienerthum kennzeichnete. Nicht, daß die Wiener an Strauß und Lanner u. s. w. ihre Freude hatten, darf man ihnen übel nehmen, sondern daß sie an ihnen *zu* viel Freude hatten, und daß sie, die den Besitz Beethovens, Schuberts u. s. w. jahrelang mit großer Fassung und Seelenruhe ertragen hatten, bei dem Erscheinen ihrer Walzerheroen sich fast wie das Volk von Lystra geberdeten: „Götter in Menschengestalt sind herabgekommen zu uns!"

Der vollste Ausdruck jener überschäumenden Lebenslust lebt nun in den Tanzweisen von Strauß; um einige Nuancen gehaltener, *solider*, möchte man sagen, sind jene Lanners, der im jubilirenden Walzer seinen Rivalen nicht ganz erreicht, dafür aber die treuherzige Volksweise des Ländlers besser und wirklich vortrefflich zu behandeln verstand. Aus seinen Steyerischen Tänzen weht es

uns an, wie der kräftige, würzige Hauch der steyerischen Gebirgswälder. Strauß geberdet sich bei Weitem mehr als Componist der Haute-Volée, wirklich hat er auch Hofballtänze, Op. 51, Haute-Volée-Quadrillen, Op. 142, componirt, in denen Alles gleichsam von Ordenssternen, Brillanten, Perlen und Augen schöner Comtessen funkelt und strahlt. Aber auch bei ihm klingt die treuherzige Volksweise durch, sogar bis zur Wiederholung des ersten Theiles um eine Quinte höher im zweiten.*) Gerade diese Züge wirken äußerst gewinnend, und es hat dem Componisten gleichen Gewinn gebracht, daß er die Tanzmelodien des Volkes in die Säle der Vornehmen einzuführen gewußt, als daß er die Tanzsäle der Vorstädte durch aristokratische Melodien nobilitirte. Sein Ruf stieg wirklich ad astra — er machte endlich mit seinem ganzen Orchester Reisen, er gab förmliche Concerte und sah man die Reihen junger Damen an, die bei den aufregenden Weisen still sitzen mußten, so hatte man wirklich eine Varietät der Strafe des Tantalus vor Augen. Die Pariser waren so entzückt wie alle Welt, obwohl sie an Musard einen Strauß für französische Bedürfnisse für den Ball de l'Opéra besaßen.

Die ersten Walzer von Strauß erschienen um das Jahr 1830 unter dem spezifisch Wienerischen Titel „Täuberl-Walzer", Op. 1.**) Bald folgten die „Döblinger Reunionswalzer", Op. 2, die Wiener Carnevals-Walzer, Op. 3, die Kettenbrückenwalzer, Op. 4 (und Op. 19) und sofort eine lange Reihe von Tänzen, bis die letzten Walzer, „Die Friedensboten", Op. 241 und als letztes Werk die Exeterpolka, Op. 249, den Abschluß machten und Strauß im Jahre 1849 starb.***) Mit ihm ging ein Theil spezifischen Wiener Lebens zu Grabe, Lanner war schon mehrere Jahre früher gestorben. Man darf in billiger Rücksicht dessen den Wienern den Pomp seines Leichenbegängnisses mit Eröffnung des großen Hauptthores von St. Stephan u. s. w. nicht zu sehr verübeln und es ihnen nicht (wie geschehen ist) mit zu großer Bitterkeit vorrücken, daß Mozart unbegleitet in die große Commungrube der Armen begraben wurde, während ein Walzergeiger gleich einem Helden und Retter des Vaterlandes gefeiert ward. Es heißt Mozart's Genius beleidigen, hier irgend eine Parallele, also auch obige, ziehen wollen. Seitdem hat die Welt zwar nicht die Namen Strauß und Lanner,

*) Z. B. in „das Leben ein Tanz":



**) „Sogar in Namen zeigt sich der Wiener Geschmack," bemerkt Jean Paul irgendwo.

***) Auch Lanner brachte es bis zu Opus 207.

aber doch so ziemlich ihre Werke vergessen; und die augenblickliche Ovation wägt das unsterbliche Fortleben und Fortwirken des Geisteswerkes in keiner Weise auf. Wer dem Vergnügen des Augenblicks dient, auch dem flicht die Nachwelt keine Kränze. Und dennoch darf man den Tanzcompositionen jener Männer einen höheren Werth zuschreiben, als den, blos momentaner Lust gedient zu haben. Eine Fülle von Phantasie, von Frische, von Melodie, von geistvollen und pikanten Zügen lebt darin, der in früherer Zeit einförmig fortleiernde Walzer ist hier, wenn auch in minder edel-künstlerischer Weise als bei C. M. v. Weber und Franz Schubert, so doch in nicht minder lebendiger, ein wahres Charakterstück geworden — Fröhliches, Behagliches, Zärtliches, Sentimentales, Derbes, Komisches, Wehmüthiges, Ausgelassenes gaukelt in bunter Abwechslung reizend vorüber. Zu den besten Arbeiten von Strauß gehören, neben den schon genannten Hofballtänzen, die Charmantwalzer, die nicht umsonst die günstige Beurtheilung gleich auf dem Frontispiz tragen, „das Leben ein Tanz" voll Wogens und Wiegens, der „schönste Tag in Baden", (Op. 58), die „Alexandrawalzer" (Op. 56), sämmtlich um das Jahr 1832 veröffentlicht. Strauß hatte übrigens das Glück, daß ihm seine Phantasie bis zu seinem Lebensende treu blieb, seine spätesten Arbeiten wimmeln noch von reizenden Zügen. Das Füllhorn seiner Melodien war wirklich unerschöpflich, gerade hier zeigt sich seine Originalität und es ist ein Zeichen von der Kraft seines Talentes, daß weder die italienische Opernmelodie der damals in Wien con fanatismo aufgenommenen Bellini-Donizetti'schen Richtung, noch die Sentimentalität des Proch'schen Liebesliedes auf ihn irgend welchen Einfluß genommen. Die Unart, fremde Motive, insbesondere Opernmelodien, zu Tänzen zu verarbeiten, hat freilich zumeist er in Schwung gebracht,*) aber er wagte sich wenigstens an nichts wirklich Hohes und Werthvolles. Als er in seine Cäcilienwalzer (Op. 120) das Motiv der Variationen aus Beethovens Sonate Op. 47 nahm, hatte er Takt genug, auf dem Titel nicht Beethoven, sondern Beriot zu nennen (dessen Tremolo bekanntlich auf dasselbe Thema gebaut ist) und erwähnte es gar nicht, daß darin auch noch ein Gedanke aus dem Finale der Beethovenschen Sonate zum Walzer umgemodelt vorkömmt. Zu seinen frühesten Walzern über Opernmotive gehören die Zampawalzer, die Bajaderenwalzer und die Roberttänze. Merkwürdig ist, wie in den Bajaderenwalzern die Verwandtschaft Auber'scher und Strauß'scher Melodie zu Tage tritt. Die erste Arie des Richters Olifur ist z. B. mit geringen, aber geschickten Aenderungen herübergenommen und könnte in dieser Gestalt für ein Strauß'sches Originalmotiv

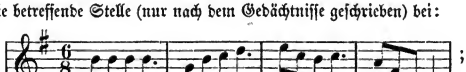
*) Einzelnes Aehnliche kam auch schon früher vor, z. B. die Alpenkönig- und die Millionärwalzer von Diabelli. Ein gewisser Racz hat Motive aus Aubers „Stumme von Portici" und „Fra Diavolo" verwalzt.

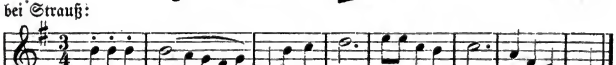
gelten.*) Diese arrangirten Sachen haben das Verdienst geschickter Zurichtung der fremden Melodien, gegen die Originalarbeiten kommen sie nicht in Betracht.

Wahrhaft bewundernswürdig ist die Art, wie er den im Grunde sehr einförmigen Walzerrhythmus durch geschickte Anordnung der Melodie zu vermannigfaltigen weiß, ohne ihn im Geringsten zu verwischen. Hier schlagen einzelne Töne pizzicato das erste Taktviertel an, hier blitzt auf einen schlechten Takttheil ein Triller auf, hier stürzen sich krause Figuren in die Tiefe, hier tönt getragener Gesang, hier wird mit nachschlagenden Noten, mit Auftakttönen, denen Nichts weiter nachfolgt, ein Neckspiel getrieben. Eine brillante Instrumentirung thut dazu das Ihre. Sie ist voll und stark, denn sie muß ja weite Tanzsäle durchklingen und das Geräusch der Tanzenden und Schwatzenden übertönen, aber sie ist in ihrer Art fein, des Componisten tüchtige Begabung hat die besten Früchte getragen — das Streichquartett in seiner reichen Ausdrucksfähigkeit, in seiner reizenden Beweglichkeit führt das Wort, im Jubelchore treten die Bläser hinzu, nehmen das Wort ihrerseits, setzen fort, ahmen nach, in entscheidenden Momenten tritt wohl auch die dröhnende Schallkraft der Schlaginstrumente ein. Das Vorherrschen des Saitenquartetts sichert diesen Tänzen zum großen Theil ihr distinguirtes Wesen — die Saiteninstrumente sind das eigentliche Culturvolk, die Hellenen des Orchesters, gegenüber den idyllischen Hirten- oder orientalischen Luxusvölkern der Holzbläser, den kriegerischen Stämmen der Trompeten, Hörner und Posaunen und den Barbarenhorden der Ophikleiden, Bombardons, Schallbecken, Türkentrommeln u. s. w. Wenn sich Strauß in der Melodie erfindungsreich, im Rhythmus genial zeigte, so ist die Harmonie dagegen am wenigsten seine Sache. Er weiß rund und gut zu handhaben, was davon zur Belebung des Tanzes, zur leichten Schattirung der Melodien gehört, was darüber hinausgeht, ist ihm eine terra incognita. Die einleitenden Sätze seiner Walzer sind höchst armselig und langweilig, und verrathen beinahe Takt für Takt verlegene Ungeschicklichkeit. Doch ist die Harmonie im Ganzen rein und bescheiden genug

---

*) Wir fügen die betreffende Stelle (nur nach dem Gedächtnisse geschrieben) bei:

im Originale:  ;

bei Strauß:  u. s. w.

Daß in den späteren Opern Aubers fast durchweg Tanzrhythmen herrschen, ist bekannt. Gottschalk Wedel (W. v. Waldbrühl) hat sich darüber in der Schumann'schen Zeitschrift, IX. Bd. Nr. 163, in einem Sendschreiben an Johann Strauß satyrisch expectorirt. Quadrillen nennt er, als notorischer Purist, „Franztänze". Warum nicht? Gibt es doch auch Franzweine.

— nur einmal, in den Elisabethwalzern, Op. 71, kömmt der unmotivirte Schreckschuß eines über das Knie gebrochenen Ueberganges als berechnetes, aber keineswegs glückliches Effektmittel vor.

Während Strauß auf der Höhe seines Ruhmes stand, brachte die launische Gebieterin Mode (um 1839) die lange ganz vergessen gewesene Quadrille-Française wieder auf's Tapet. Strauß wußte sich trefflich darein zu finden — seine Quadrillen stehen seinen Walzern in keiner Weise nach. Seine ersten, die Wiener Carnevalsquadrillen, tragen die Opuszahl 124.

Ihr Charakter ist, wie es der vornehmern Quadrille, dem Tanze des feinern Salons ziemt, auch vornehm und prächtig, dabei heiter und anmuthig; während die französische Quadrillemusik mehr an die schlichtere Weise des ältern Contretanzes erinnert, hat Strauß aus den sechs Abtheilungen (pantalon, été, Trenis und wie die wunderlichen Namen heißen) eben so viel kleine Charakterstücke gemacht, wo zwischen 1, 3 und 4 und zwischen 2, 4 und 5 eine gewisse Verwandtschaft durchklingt, so daß jene die rauschenderen, glänzenderen, diese die einfacheren sind, jene eine breitere Melodie haben, diese mehr aus raschen, kurzen Melodiefiguren zusammengesetzt zu sein pflegen. Die Strauß'schen Quadrillen sind in Auffassung und Charakter die Vorbilder der zahllosen anderen geworden, welche hernach den Musikmarkt überschwemmt haben. Ein Vortheil ist auch, daß es immer gleich frisch in den Tanz hineingeht und sich nicht erst lederne Einleitungen breit machen. Auch fremde Opernmotive hat Strauß einigemal zu Quadrillen umgemünzt, oder richtiger gesagt *nicht* umgemünzt, sondern nur zusammengestellt, denn Balfe's „Zigeunerin" und Flotow's „Martha" sind für den Arrangeur von Quadrillen ein Schlaraffenland, wo die Hasen schon gebraten herumlaufen und ihm die gleichfalls gebratenen Vögel von selbst in den Mund fliegen. Ein anderer Tanz fing um 1837 an durch die ganze tanzende Welt die Runde zu machen, die Polka. Strauß hat auch dergleichen geliefert, es war aber eigentlich nicht sein Fach, sowie auch seinen Galopps der rechte verve fehlt. Titl, Labitzky und Andere haben ihn auf diesem Gebiete ohne Frage übertroffen. Einmal bekam er gar an Meister Spohr einen Rival. Etwa 1834 erschienen bei Haslinger Walzer „Erinnerung an Marienbad" von Spohr. Sie sind völlig Spohrisch: gebundene Mittelstimmen, reichste Harmonie, wehmüthig lächelnde, edel sentimentale Melodie. Die Welt wunderte sich nur über die Zumuthung, darnach tanzen zu sollen. Der Tondichter muß auch offenbar in trüber Laune componirt haben, denn der Schlußsatz seines Notturno beweist, daß er einen frischen, fröhlichen Walzer so gut wie ein Anderer hinzusetzen vermochte, wenn auch mehr deutsch gemüthlich, mehr bürgerlich solid, als der Faschingsjubel der Strauß'schen Walzer. Endlich gebührt Strauß auch noch das allerdings problematische Verdienst, der erste die eigenen Titelbenennungen für Tanzkompositionen allgemein

eingeführt zu haben. Opuszahlen merken sich schwer, zumal wenn sie in die Hunderte gehen, und das Fräulein begehrt in der Musikhandlung wohlgemuth die „Vortänzer von Strauß," während sie dreimal im Notizenbüchlein nachsehen müßte, und dann erst noch gegen Irrthum nicht völlig gedeckt wäre, wenn sie sagen müßte: „Walzer, Op. 189." Im Grunde bedeuten also diese Titel nicht mehr, als wenn ein Schiff zur Unterscheidung von andern die „Sirene", oder der „Delphin", oder wie sonst immer heißt. Strauß hat sich bei der Wahl seiner Titel wenigstens keine Absurditäten zu Schulden kommen lassen, vielmehr meist passende Bezeichnungen gebraucht, „Mittel gegen den Schlaf", „heiter auch in ernster Zeit u. s. w." Oft gibt das Lokal, wo die Walzer zuerst gespielt wurden, oder die Person, der sie gewidmet sind, Gelegenheit zur Benennung derselben.*) Der alberne Titel der Tausendsapperment-Walzer (Op. 61) fällt ihm nicht zur Last, er ist das Ergebniß einer Verlosung von Titeln bei einem Balle, wo jeder Gast einen Vorschlag machen durfte. Einmal ist Strauß gar in die Programmmusik hineingerathen. Seine Cotillons, Op. 43, heißen „der Raub der Sabinerinnen" und enthalten einen „Einzugsmarsch, Entführungsgalopp und Versöhnungswalzer" — man sieht, daß er den Livius gelesen.

Mit Strauß selbst starb ein guter Theil der elektrisirenden Kraft seiner Tänze. Der schmächtige, blasse Mann mit den negerartigen Gesichtszügen war der eigentliche belebende Geist seines wohlgeübten Orchesters; wie er mit seiner Geige bald in Glanzstellen siegreich aus den Tonmassen hervortrat, bald mit dem Bogen wie mit einem Feldherrnstabe gebietende Winke gab, sah man, wie ihm seine eigenen Melodien in allen Gliedern zuckten. Sein Grimassiren war nicht Affektation, er konnte eben nicht anders. Er hat, wie gesagt, die „klassische Zeit" der Tanzmusik, wie er sie fast persönlich repräsentirte, auch persönlich beschlossen.

Die Welt fuhr indessen fort zu tanzen und verlangte Neues. Johann Strauß der Jüngere trat an seines Vaters Stelle, man pflegt zu sagen heroum filii nequam. Hier trifft es nicht ein, der jüngere Strauß hat Etwas von dem Talente seines Vaters und manches hübsche Tanzstück geschrieben. Es ist ungefähr das Verhältniß, wie unter den Malern zwischen Giotto und Giottino, zwischen Palma vecchio und Palma giovane, zwischen Canale und Canaletto. Das Vorbild steht höher, aber das Nachbild darf sich sehen lassen. Unter den Tänzen von Lumbye, von Gungl findet sich viel in seiner Art Schätzenswerthes und Gelungenes. Ja, in Gungl's „Träume auf dem Ocean" spielt Etwas von den

*) Die Damentoilette-Walzer haben ihre Benennung von dem eleganten Nipptischformat der Ausgabe. Die Tausendsapperments-Walzer haben das gutgewählte Motto:

„Was frag' ich mich um Titel an,
Wenn man nach mir nur tanzen kann!"

romantischen Ouverturen Mendelssohn's hinein. Wie nach der malerischen Einleitung ein Waldhorn den ersten Walzer anfängt, so eigen sehnsuchtsvoll und sanfttraurig, hat wirklich etwas ungemein Ansprechendes. Weiterhin klingt freilich Strauß sehr stark durch. Verschiedene Dilettanten, Dilettantinnen, Vorsteher von Gartenorchestern, Leiter von Militärkapellen fahren übrigens fort den Bedarf an neuen Tänzen zu liefern und Prinz Carneval kann vor Mangel sicher sein. Den Dilettanten kann man die harmlose Unterhaltung gönnen; es ist besser, daß sie sich an Polkas und Walzern, als daß sie sich an höheren Gattungen der Musik versündigen, und es sei ihnen, besonders wenn sie dem zarten Geschlechte angehören, nach wie vor erlaubt, den C-moll-Accord allenfalls zu schreiben: C-dis, g, c.

Die Tänze für Militärkapellen lassen den Einfluß der Besetzung mit theils heftig schreierischen, theils riesenhaften Blaseinstrumenten auf die Phantasie der Componisten in merkwürdiger Weise erkennen. Man achte darauf, die meisten Tänze haben etwas Rohes, Wildes, man wird an Spontini's menschenschlachtende Mexikaner gemahnt. Gegen den Schwung und die Noblesse der Strauß'schen Tanzmusik sind es geradezu barbarische Produkte.

Es wird kaum einer Erinnerung bedürfen, daß die Mazurkas, Polonaisen und Walzer Chopin's, in denen die Form des Tanzes zu hochpoetischen Charakterstücken verwendet ist, und welche diese Tanzrhythmen so in's Romantisch-Phantastische übersetzten, wie einst Sebastian Bach die Sarabanden und Gavotten seiner Zeit contrapunktisch übersetzte, daß Liszt's großes Bravourstück des chromatischen Galopps und ähnliche Compositionen nicht unter die eigentliche Tanzmusik gezählt werden können. Auch C. M. v. Weber's „Aufforderung zum Tanze" gehört nur sehr bedingt dazu, da bei ihm die musikalische und poetische Bedeutung in erster Reihe steht und die Möglichkeit dagegen kaum in Betrachtung kömmt, daß man darnach nöthigenfalls auch wirklich tanzen kann, was dagegen bei Chopins mehr wie für ätherische Elfenleiber berechneten Walzern u. s. w. nicht wohl möglich wäre. Ein wahrhaft unerschöpflicher Quell von Poesie sprudelt besonders in den überaus originellen Mazurken des Tondichters, dessen Namen wir eben nannten. Man wird alle möglichen Stimmungen darin nachzuweisen vermögen, von der tiefsten Melancholie bis zum ausgelassensten Muthwillen, aber alle Stimmungen in ein eigenthümlich romantisches Zauberlicht gestellt, Alles wie aus einer fremden Welt herüberklingend — exotisch, möchte ich sagen. Liszt hat in seinem Buche über Chopin, das sarmatische Wesen dieses Componisten (das freilich vom französischen Wesen den Schliff und vom deutschen den Gehalt und die Tiefe mitbekommen) in hinreißender Dichtersprache geschildert. Gerade dieser sarmatische Zug ist es wohl, der den Mazurkas jenes heißblütige Wesen, jene seltsam wilde Leidenschaftlichkeit und jene bezaubernde ritterliche Anmuth gibt.

Besonders wäre hier Opus 33 zu nennen. Der Taumel der D-dur-Mazurka hat etwas Mänadenhaftes, Etwas, das sich wie ein bis zur Trunkenheit fortrasendes Tanzen ausnimmt; wie pikant und graziös ist dagegen die letzte!

Doch, wie gesagt, das Alles gehört eigentlich nicht unter die Rubrik der Tanzmusik. Noch möchte ich hier der Ballszene aus Berlioz' phantastischer Symphonie gedenken. Wie aus sonderbaren Nebelmassen bricht aus der Einleitung in vollem Glanze das reizende Walzerthema hervor, und wie weiterhin sich die Celli „in engem Zirkeltanz" drehen, in den geraden Takt neckend hineinspielen, und die Geigen es gar noch nachahmend aufgreifen, und die anscheinende Verwirrung sich doch in schönsten Maße hält, das ist nun wirklich unwiderstehlich! — In diesem und in ähnlichen Werken ist die gemeine Tanzweise geadelt und zum Range eines bedeutenden Kunstwerkes erhoben.

Es findet sich in irgend einer Darstellung der Irrlehren und kirchlichen Schismen das wahre Wort: um Werth und Bedeutung der Kirche recht schätzen zu lernen, brauche man sich nur in die Geschichte jener Aberrationen zu vertiefen. Aehnlich möchte man sagen: um den Werth guter, ernster Musik ganz zu fühlen, braucht man sich nur eine Zeit mit verschollener, „galanter" Musik, die aus der Mode ist, oder mit derlei Tanzmusik zu befassen. Sieht man diese weiland beliebten und belobten Musikhefte durch, so fühlt man sich endlich von einem Gefühl erfaßt, das viel mit dem Eindruck von Orcagna's trionfo della morte gemein hat, von dem unheimlichen Gefühl, wie alle Lust und Herrlichkeit der Welt so rasch, so rasch vorüberklingelt und von all' der bunten Pracht Nichts zurückbleibt, als ein ödes, ärmliches caput mortuum, hinter dem das leere Nichts schwarz herausgähnt. Man erzählt von einem Heiligen, daß er vom tiefsten Schauder über die Vergänglichkeit alles irdischen Glanzes erfaßt wurde, als er die verbleichte, verwüstete Gestalt einer zur Gruft gebrachten Fürstin sah, die er blühend und herrlich gekannt. Ich kann nicht umhin zu gestehen, daß mich aus alten, verschollenen, aus dem Staube wieder hervorgezogenen Heften voll Walzer, Ecossaisen u. s. w., wenn auch weniger intensiv, ein ähnlicher kalter Hauch schauernd anweht! Und daß mir ist, als höre ich die ernsten Worte Uhlands an eine Tänzerin:

„Mir aber grauet, wenn nach oben
Du würdest plötzlich nun enthoben,
Wie wärest, Seele, du bereit? —

Jean Paul räth recht brav und klug irgendwo, „man solle sich in diesem Erdenleben zeitweilig einen und den andern Spaß machen" und es ist eine der schlimmsten Sorten von Heuchelei, verdrehten Auges gegen jede Aeußerung von Heiterkeit, gegen jeden Genuß eines frohen Augenblicks zu eifern, den Tanz als einen Hopsgang zur Hölle darzustellen und zu prätendiren, der Mensch solle ewig nur

den Gedanken an seine wissentlichen und unwissentlichen, wirklichen und nicht wirklichen Sünden ruminiren. Was bei solcher Taktik herauskömmt, kann man in mancher Brüder- und Schwesterngemeinde sehen, bei der sich der Wein von Kana durch ein zweites Wunder in Essig verwandeln würde. Versagt man dem Menschen das Vergnügen, das er billiger Weise verlangen darf, so greift er endlich in aller Stille nach unbilligem. Aber, muß man andererseits fragen, wozu dieses ewige Aufregen und Anregen der Sinnlichkeit durch die unaufhörliche Tanzmusik, die man aller Orten hört und die doch keinen Sinn hat, wenn man dabei stillsitzen muß? Am Sonntage trompetet aus jedem öffentlichen Garten eine Tanzweise nach der andern concertmäßig vorgetragen, und sogar die Drehorgel haspelt stunden- und tagelang ihre Polka an der Straße oder colportirt das heillose Zeug von Haus zu Haus. Zur Abwechslung wird dazwischen irgend ein welsches Opernstück mit allem Empfindungs-Ueberschwang seiner Fermaten und seiner ganzen verzuckerten Rohheit und Gemeinheit abgeblasen oder abgeorgelt. Der Dienende, der Arbeiter, der Handwerker, der seinen Sonntag macht, verlangt, wie billig, seinen Antheil an Musik — und was man ihm bietet, ist Musik aus der Tanzkneipe oder aus dem welschen Opernhaus. Es macht den Eindruck, als reiche man den Dürstenden statt der Gottesgabe des frischen, klaren, silberhellen Wassers und des goldenen herzerfreuenden Weines, berauschenden Branntwein und gemeinen Fusel. Unsere Volkslieder, unsere Volkstänze hat jenes nichtswürdige Wesen schon todt gemacht. Wo die Sinnlichkeit fortwährend durch ein so starkes Mittel wie Musik gewaltsam gereizt wird, wo kein veredelnder Zug, keine gesunde Empfindung laut wird, da hört der Genuß der Musik auf, das zu sein, was er unter anderen Umständen sein kann und ist, eine Veredelung, ein Segen, er hört sogar auf, ein Adiaphoron zu sein, und wird geradezu verderblich. Wer die hohe Schönheit der Werke eines Mozart begreift, steht geistig ganz anders, als wer sich im Kloak eines Verdi wälzt. Und auf Depravirung der Massen durch Musik wird geradezu losgearbeitet. Unsittliche Bilder, unsittliche Schaustellungen entzieht man mit Recht den Augen des Volkes, wogegen wahrhaft *unsittliche* Musik laut werden darf wie sie mag. Unsittliche Musik nenne ich aber, die auf die schlimmste Seite des Menschen, auf *gedankenlose Sinnlichkeit* ihre Erfolge baut. Hier steht Tanzmusik und die Verdische Muse aus dem Lorettenviertel oben an!

Was nun an die Stelle setzen? Die „Sonntagsmusik" eines Haydn, die leichtere, aber immer noch reine, gute Unterhaltungsmusik seiner Nachahmer Gyrowetz, Rößler u. s. w. ist gleich den drallen, frischen Liederweisen Wenzel Müller's u. s. w. freilich veraltet, wenigstens für das Tagesbedürfniß, und Beethovensche Symphonien passen so wenig in den Wirthshausgarten als etwa Michelangelosche Fresken in eine Schenkstube passen würden. Für den Augenblick wäre ein wirk-

lich zweckmäßiges Repertoire nicht so leicht zusammengestellt, es ist offenbar Mangel an entsprechender Musik. Aber würde einmal das Bedürfniß gefühlt und laut, so würden sich auch bald tüchtige Talente finden, die hier ein sehr dankenswerthes Wirken entwickeln könnten, so wie sich ihrer Zeit jene Gyrowetz, Rößler, Wenzel Müller u. A. gefunden haben.

* * *

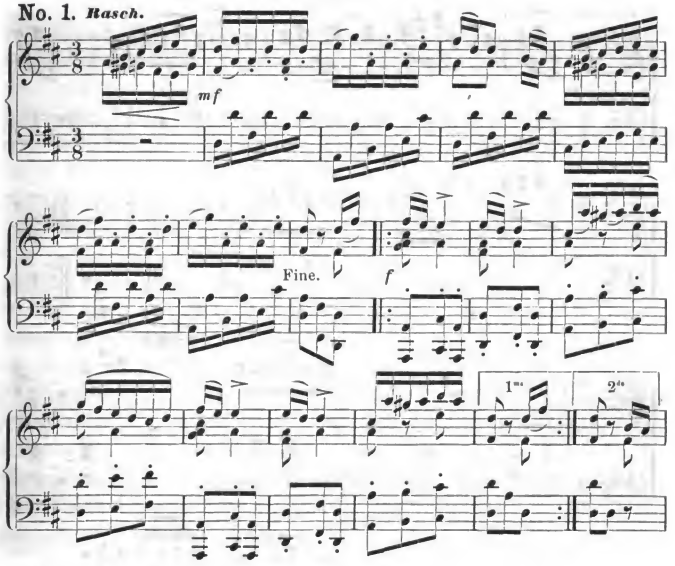
Anhang zur „Tanzmusik seit hundert Jahren."

Eine Geschichte bildender Kunst verlangt ihren Bilderatlas, wenn sie dem Leser mehr bringen soll als leere Namen, nämlich auf lebendige Anschauung gebaute Begriffe. So verlangt auch Musikgeschichte ihre Musikbeilagen, und in so flüchtigen Umrissen wie unsere Geschichte neuerer Tanzmusik gehalten (sie verdient schwerlich schärfere!), so wollen wir doch jener allgemeingültigen Forderung in einem Anhange von Notenbeispielen gerecht werden.

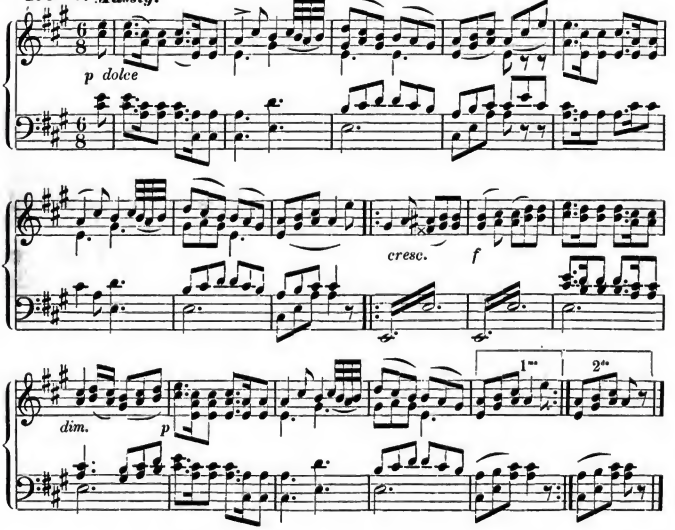
Diese Beispiele, die ich aus einer Unzahl alter Musikalienmakulatur (denn so muß ich es wirklich nennen) zusammengeklaubt, gewähren, wie mir scheint, einen nicht uninteressanten Blick auf die Entwickelung, wenigstens einer Art, des Walzers, seit Beginn dieses Jahrhunderts. Nr. 1 mag als Curiosum den Reigen eröffnen. Es ist ein Geschwindwalzer, einem, etwa 1790, von einem Franziskanermönche (man erstaune!) verfertigten musikalischen Orgelwerke nachgeschrieben. Die Hast dieses Stückes hat etwas sehr Komisches. Der mäßig bewegte Walzer Nr. 2 rührt aus den Jahren 1800—1805 her, und ist ungemein anmuthig, er hat im Motive sogar eine gewisse Verwandtschaft mit dem Thema der siebenten Symphonie von Beethoven. Man wird ihn kaum hören können, ohne an dieser hellen Maienlust und unschuldigen Fröhlichkeit seine Freude zu haben. Nr. 3 ist aus Becker's Taschenbuch für 1807 entnommen und von Vincenz Maschek aus Prag (weiland Chorregenten) componirt. So schreibt „ein Organist für Collegenhochzeiten!" Man bemerke die kostbar zopfigen Waldhörner im zweiten Theil. Nr. 4, 5 und 6 ist jenen Walzern von J. N. Hummel Op. 28 entnommen, welche der nachmals weltberühmte Pianist 1808 zur Eröffnung des für seine Zeit mit fabelhafter Pracht und seltsam wienerischer Phantasie ausgestatteten Apollosaales schrieb. Ex ungue leonem — der treffliche Musiker verräth sich überall, besonders in Nr. 6. Die Reminiscenz an den Menuet der ersten Beethoven'schen Symphonie in Nr. 5 (dem Trio des vierten Walzers) ist merkwürdig genug. Als Tänze sind diese Weisen zwar pomphaft genug, aber auch schwerfällig. Nr. 7 rührt von dem einst höchst populären Componisten des „Augenarztes" und der „Agnes Sorel," von Adalbert Gyrowetz her.

Das leichte, anmuthige Talent zeigt sich auch hier, dabei fahren die Rhythmen mehr „in die Beine" als alle früher gegebenen Proben. Das Anfangsmotiv wird vielleicht Manchen an das erste Finale aus Webers Euryanthe mahnen. Bei Nr. 8 — einem Walzer von Schiedermeier — werden die wenigen mitgetheilten Takte zur Würdigung des kläglichen Produktes vollkommen hinreichen. Den sentimentalen Walzer Nr. 9 (der etwa 1814—1816 componirt ist) zeichnet eine gewisse edle Grazie und halb verhüllte Melancholie aus. Die ersten Takte mahnen stark an den Anfang von Spohrs Zemire und Azor. Da jedoch diese Oper erst 1818 (am 4. Mai zu Frankfurt a. M.) an die Oeffentlichkeit trat, so ist das Zusammentreffen wohl rein zufällig. Der Walzer von Minna Schütze Nr. 10 und das Fragment eines Geschwindwalzers von C. H. Meyer sind dem Becker'schen Taschenbuch für 1817 entnommen. Ersterer ist eine artige Damenarbeit, der andere setzt dem Motive nach ein schwindelndes Tempo voraus, nach welchem man schwerlich je tanzen könnte. Die Walzer von Stika, denen Nr. 12 entnommen ist, tragen die Jahreszahl 1818 und rühren von dem Balle her „que les seigneurs ont donné" u. s. w. Sie stehen, wie die Probe zeigt, noch unter Schiedermeier und es ist die Frage, ob man sich eine noch abgeschmacktere, pedantischere, steifere, geistlosere Musik zu denken vermöchte, als das Beispiel enthält. Das Aergste dabei ist, daß sie bei völliger Inhaltlosigkeit offenbar noch Etwas vorstellen will. Die Walzer Nr. 13 und 14 sind den bei Kühnel in Leipzig als Op. 9 erschienenen „12 Ecossaisen, 6 Walzer und 3 Polonaisen" von Friedrich Schneider entnommen. Die Noblesse und Feinheit dieser in ihrer Einfachheit sehr sinnigen und zarten Tonblüten wird schwerlich Jemand verkennen. Man käme vor lauter sinnendem Zuhören gar nicht zum Tanzen dabei. Nr. 15 enthält den Anfang der Aglajawalzer von Krch, welche gleichfalls für das Eldorado des Apollosaales componirt und bei Thaddäus Weigl in Wien gedruckt worden sind. Wenn man sie mit dem Maschek'schen Walzer zusammenhält, so wird man bald den gewaltigen Unterschied bemerken. Wer noch nicht weiß, was das bedeutet, wenn der Wiener versichert, „er sei kreuzfidel," der spiele das Stück vom Eintritte des C-dur an. Wenn es im Saale allzuheiß wurde, sind diese Melodien sicher hemdärmlig abgetanzt worden. Von den Walzern Franz Schubert's, die sich nun anschließen würden, habe ich keine Probe gegeben, weil sie ohnehin bekannt und verbreitet sind, was noch mehr von den späteren Strauß' und Lanners gilt. Aus demselben Grunde habe ich auch keine Proben Mozart'scher und Beethoven'scher Tanzmusik gebracht.

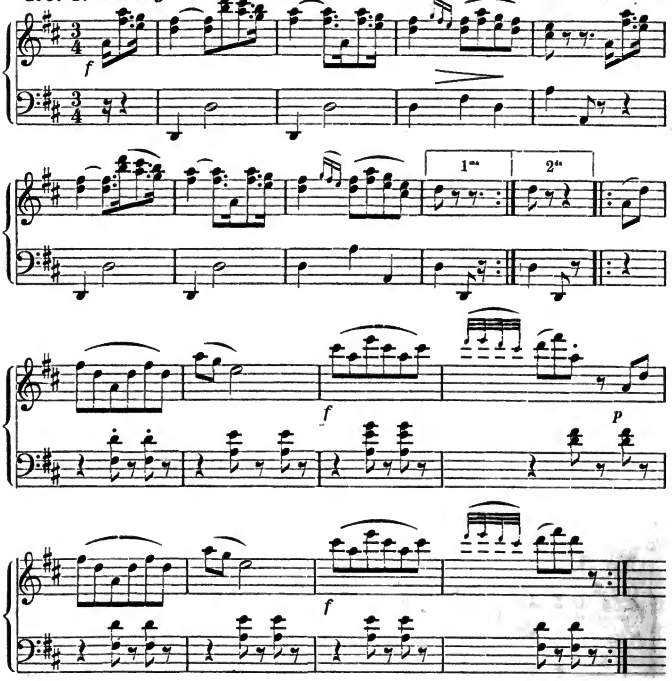
No. 1. ***Rasch.***



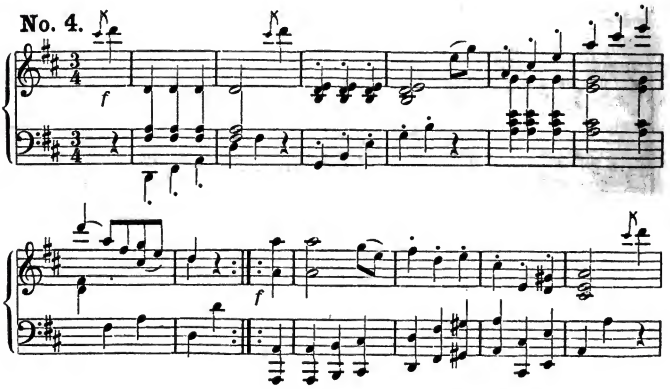
No 2. ***Mässig.***

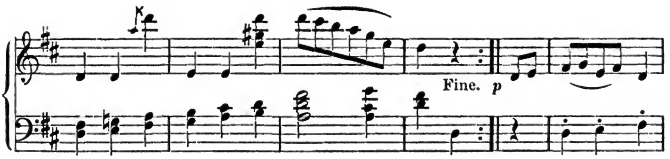


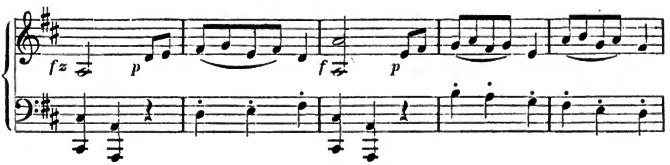
No. 3. *Mässig.*

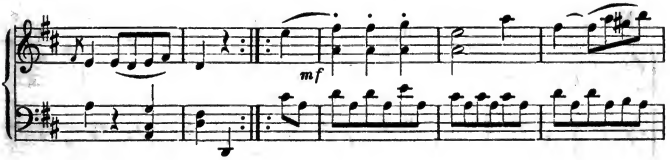


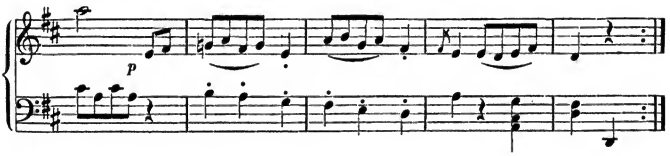
No. 4.



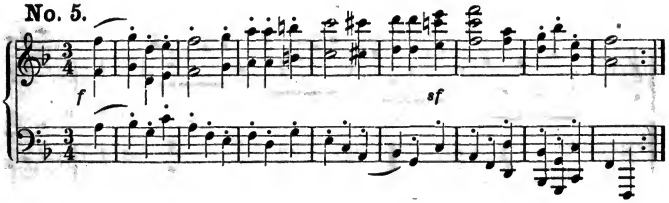




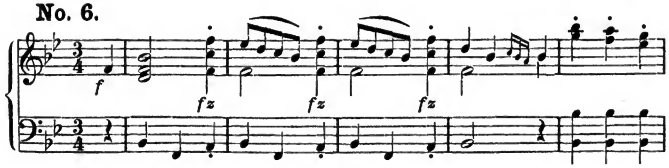


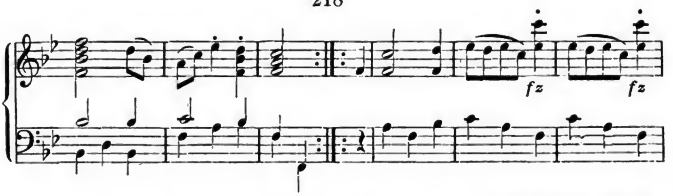


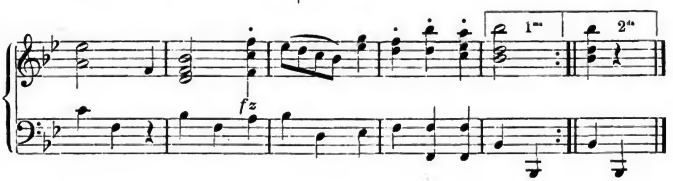
No. 5.



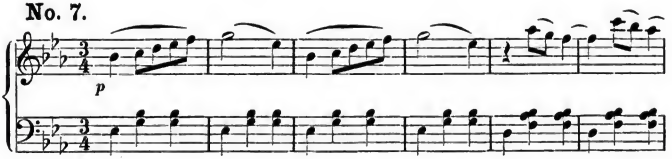
No. 6.

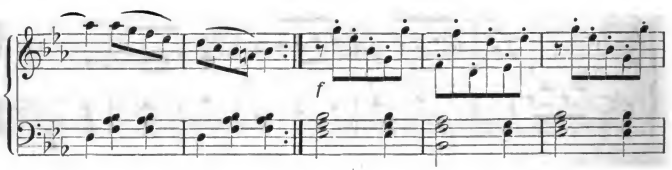


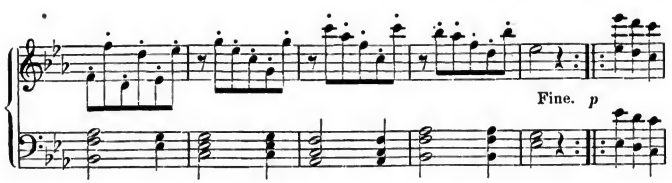


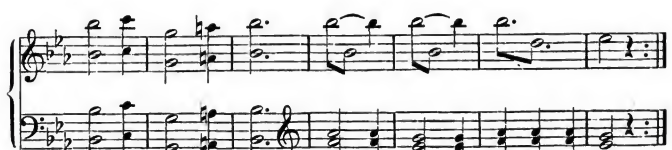


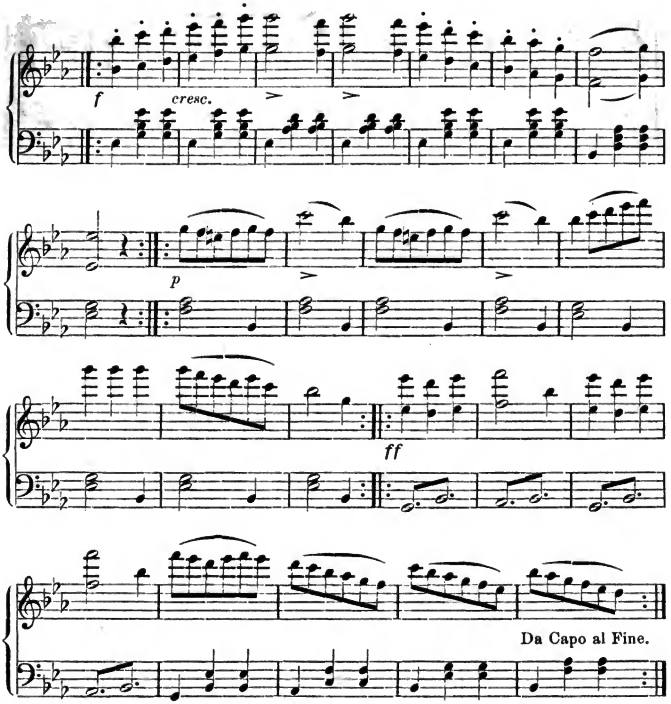
No. 7.



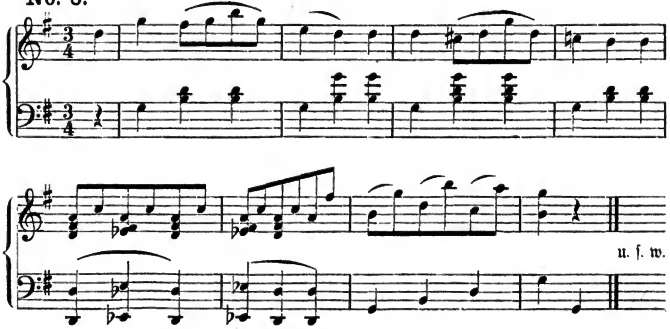




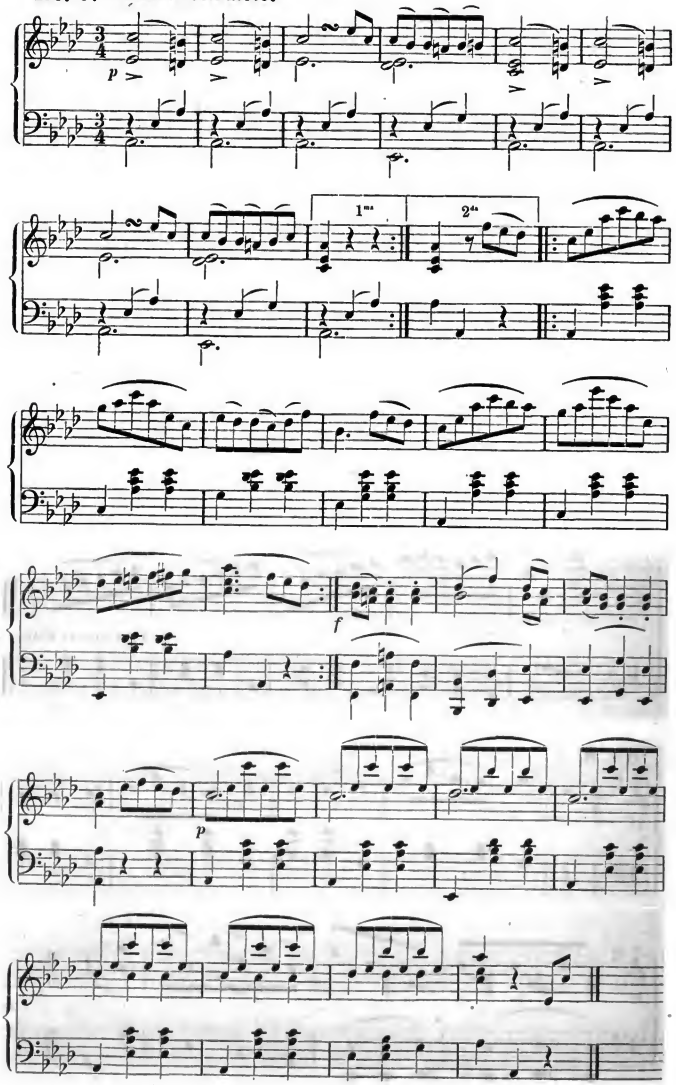




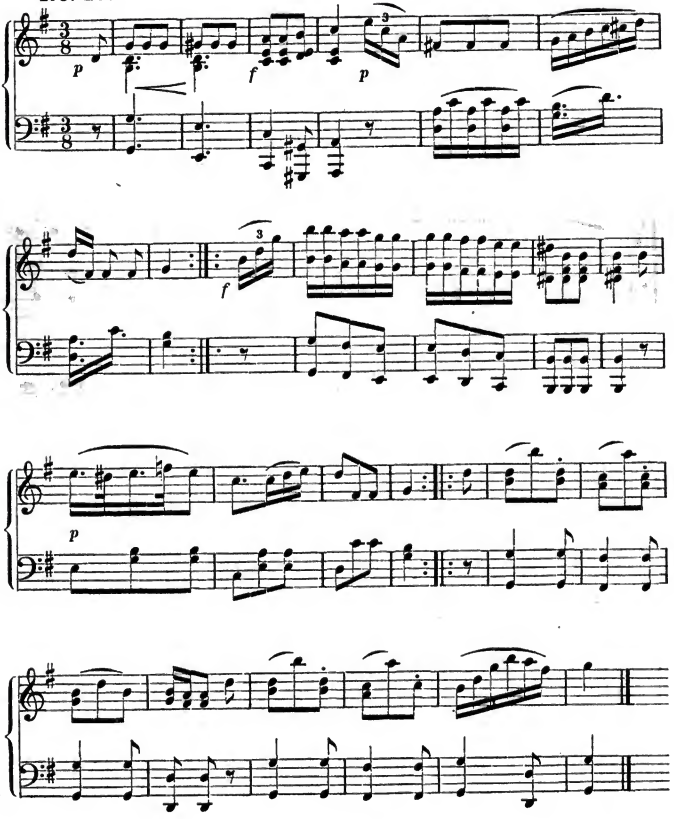
No. 8.



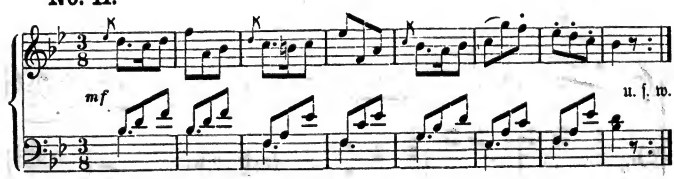
No. 9. ***Andante con moto.***

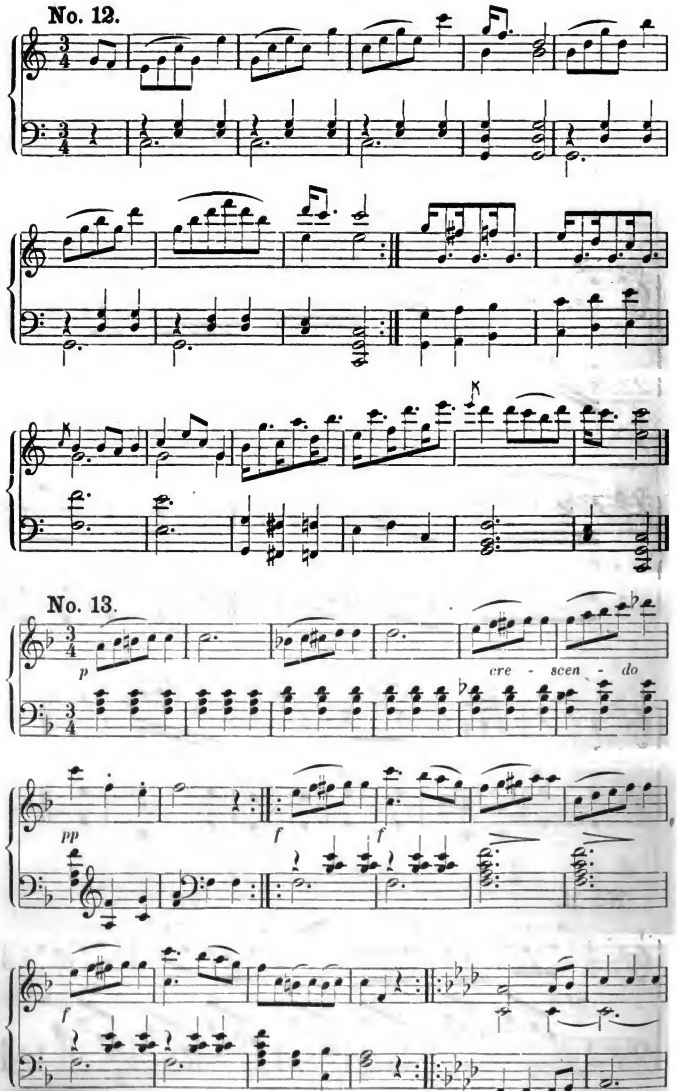


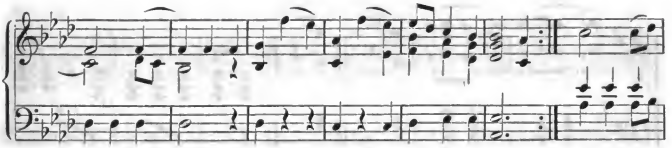
No. 10.

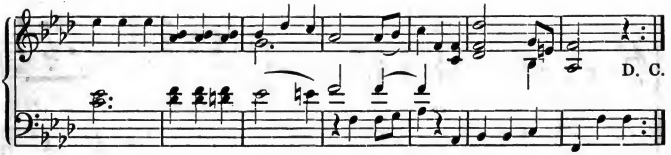


No. 11.

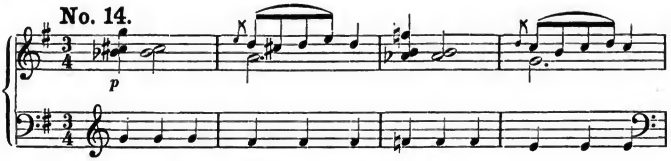


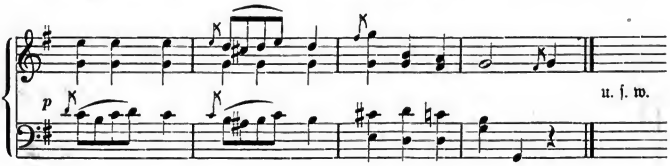

No. 12.
No. 13.
p
cre - scen - do
pp
f
f
f





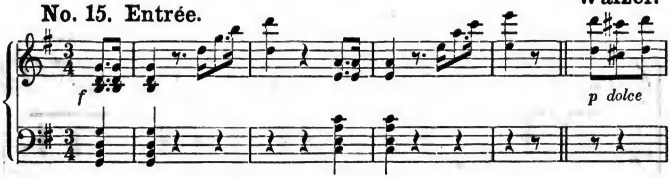
No. 14.

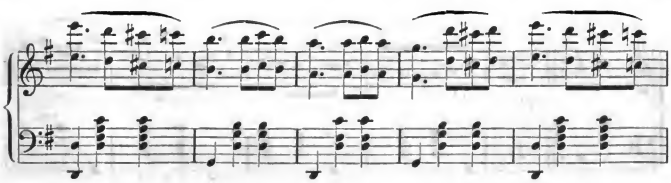


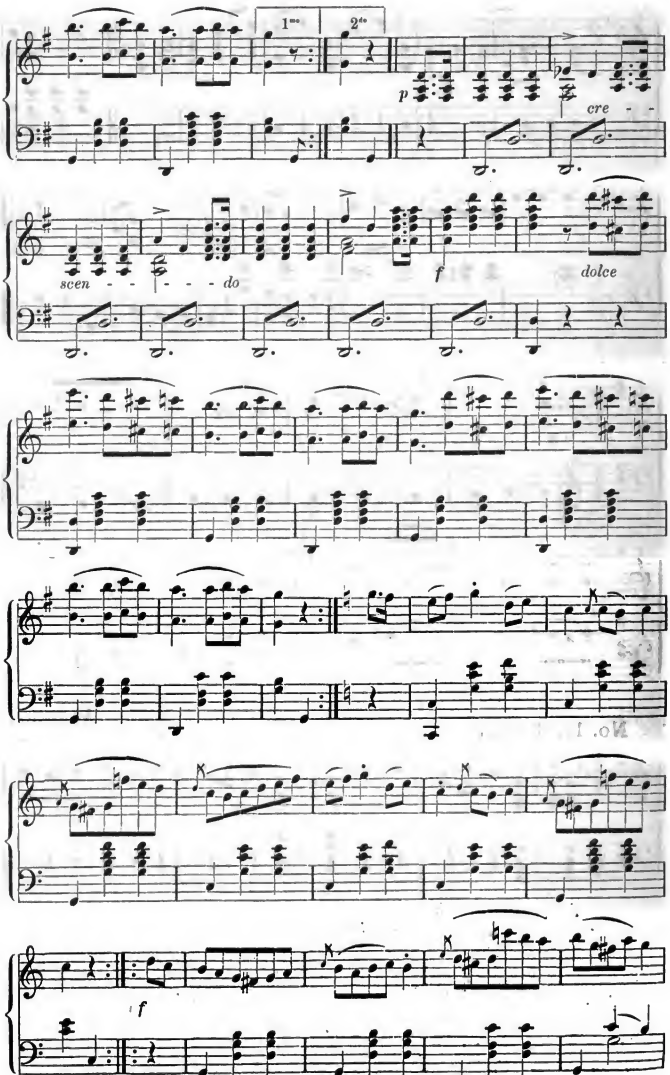


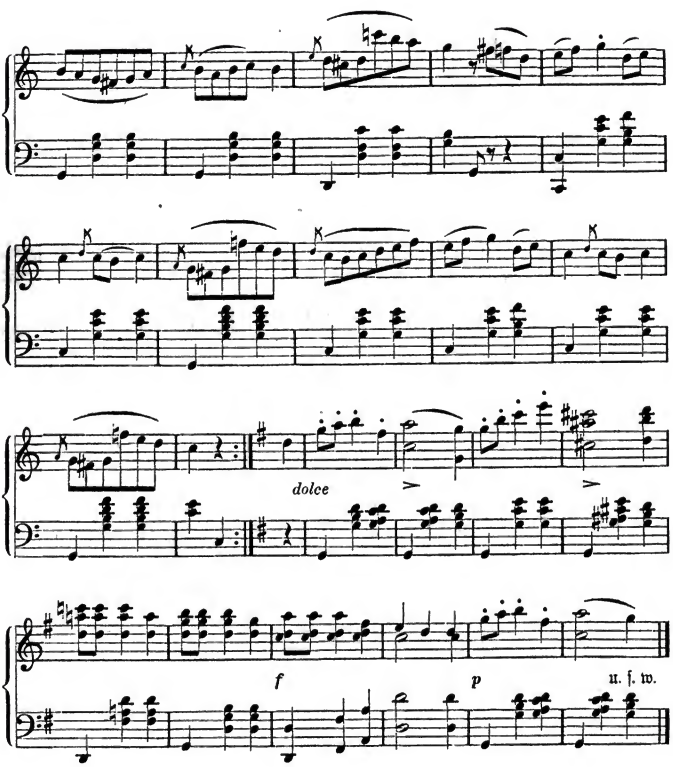
No. 15. Entrée.

Walzer.






1mo
2do
p
cre - -
scen - - - - do
f
dolce
f


dolce
f
p
u. s. w.

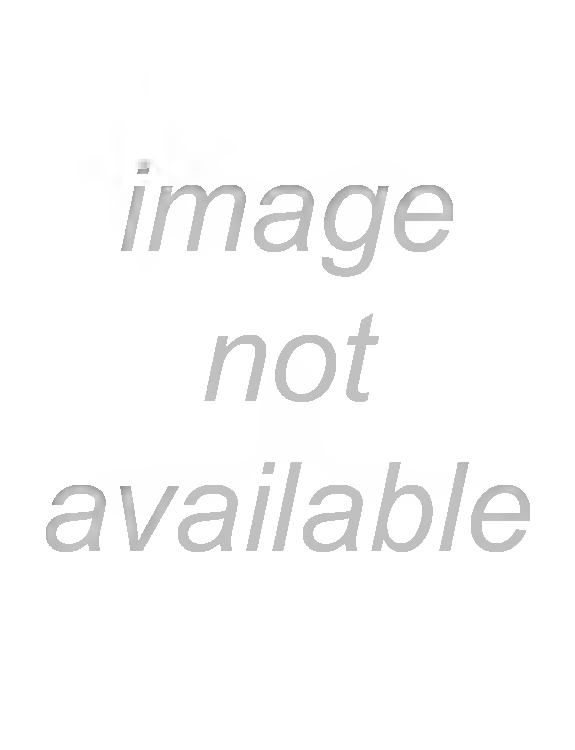


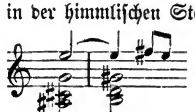
image
not
available

Regenwetter, und dergleichen Witterung macht auf die Länge melancholiſch. Aber Beethovenſche Muſik kann mich nie herab-, ſondern nur heraufſtimmen. Sie packt mich beim Kragen wie der Engel den Habakuk und hebt mich (und Euch auch!) ſo hoch über die Erde, daß wir die goldenen Götzen nicht ſehen, vor denen die Völker knieen, noch auch die Löwengruben, in welche man die Propheten geworfen, welche die Götzen nicht anbeten wollten. Fährt denn Beethoven in der A-dur-Symphonie nicht als echter Humoriſt auf und nieder zwiſchen Himmel und Erde, rüttelt und ſchüttelt er nicht die zwei Welten durch einander, daß das Ideal ein leichtes Mäntelchen von Realität umwirft und die Realität ein ideales Geſicht ſchneidet? Seht Ihr hier nicht das ſinnliche Scheinen der Idee?"

„Ich habe es ja immer gedacht," brummte Barnabas vor ſich hin, „daß der Kerl, der Flamin, ein heimlicher Hegelianer iſt!"

„Iſt es," fuhr Flamin ohne ſich ſtören zu laſſen fort, „im Finale darum ſo toll zugegangen, daß ich jetzt melancholiſch werden ſollte?"

„Flamin hat Recht," meinte der Paterfamilias. „Selbſt die hohen Elegien gewiſſer Beethovenſcher Adagios drücken nicht herab, ſondern erheben, weil ſich in ihnen eine übermenſchlich hohe Reſignation ausſpricht. Wir fühlen es, dem Meiſter kann nichts Irdiſches mehr Etwas anhaben, weil er ſich alles Irdiſchen entäußert hat. Selbſt im Trauermarſche der Eroica fühlen wir, daß es ein Held iſt, den wir begraben, und das Wirken eines ſolchen in der Geſchichte hört mit ſeinem Tode nicht auf, wie, wenn ein flammender Blitz längſt erloſchen, der Donner noch lange nachrollt. In Beethovens letzten Quartetten und Sonaten klingen freilich manche Stellen als „blick' er auf, das Schickſal anzuklagen."*) Aber dann kömmt ſicher eine rieſenmäßige Erhebung über alles Wehe, oder ein Vertiefen und Einwühlen in die Geheimniſſe des Contrapunktes. So möchte ich, Alles wohl erwogen, auch das Allegretto der A-dur-Symphonie keineswegs melancholiſch nennen. Der Anfang iſt tiefſter Ernſt ohne alle Traurigkeit. Mit dem Hinzutritte der zweiten Violinen wird in den Celli eine Stimme tiefer, ſchmerzlicher Sehnſucht wach, die aber vor der ungeheuern Pracht, womit das Ganze zum Fortiſſimo anwächſt, nicht aufkommen kann. Erſt vom Eintritte des A-dur an ſpricht der Satz gleichſam von einem ungekannten Glücke, beſonders in der himmliſchen Stelle" (er trat zum Piano und ſchlug ſie an):



„es ſind Gefühle, wie etwa die eines edlen einſamen Herzens, das ſchmerzlich nach einem geahnten, ungekannten Glücke verlangt, und in

*) Worte aus dem Beethovenſchen Liede „an die Hoffnung."

dem ausklingenden Schluß in edler Entsagung und stillem Bewußtsein eigenen Werthes sich beruhigt."

Benjamin nahm das Wort: „Flamin ist vorhin der Frage ausgewichen, er ist melancholisch! Hat er doch soeben die Kaffeekanne mit tief traurigen Blicken angesehen!"

„Ach," seufzte hier Flamin tief auf, „ich denke, ob unser Entzücken und das Tausender die Schmerzen aufwiegen kann, unter denen der vieltheuere Meister seine Werke schuf? Ach, Beethovens Leben ist eine unaufgelöste Dissonanz!"

„Und eben darum," fiel der Paterfamilias ein, „recht eigentlich ein Beweis für unsere Fortdauer. Denn der alte oberste Kapellmeister ist ein zu guter Musiker, um nicht, wenn der Tod den Taktstrich nach dem Viervierteltakte unseres Lebens zieht — Kindheit, Jünglings-, Mannes- und Greisenalter sind die vier Viertel — einen folgenden Takt anzuhängen, wo sich die Dissonanz auflöst in ewige Harmonie!"

„Meint Ihr denn," fuhr Barnabas los, „daß es nicht auch Etwas gelte, wie ein Koloß dazustehen mit seinen Ideen! Wer das Adagio der letzten Symphonie aus seinem Geiste hervorzuholen vermochte, der war bei lebendigem Leibe im Himmel. Es konnte ihm wohl nicht viel anhaben, wenn, was er im Geiste gehört, nicht auch vor das getödtete körperliche Ohr treten konnte, wenn er einsam blieb sein Lebelang, und z. B. aus der Comtesse Julia G. nicht Madame Beethoven wurde, sondern Frau Gräfin Julie G., was für diese Dame noch den Vortheil hatte, daß sie auf ihren Schnupftüchern das eingemerkte J. G. mit der Grafenkrone darüber nicht zu ändern brauchte."

Der Jüngling Benjamin sah gedankenvoll vor sich hin, und schien gegen einander abzuwägen, was vorzuziehen sei, Madame oder Adagio.

Flamin erwiderte: „Wohl wären jene hohen Lieder nicht entstanden ohne des Meisters eigenes bitteres Geschick. Er mußte ja wohl in den Himmel, da ihn die Erde im Stiche ließ, und er Flügel hatte, um hinaufzufliegen. Aber wir sind eben noch auf Erden, und Erdenleid wird uns weder Zeno noch Epiktet wegdisputiren. Laßt uns des hohen Meisters nicht allein mit Bewunderung, laßt uns seiner auch mit Liebe gedenken, mit jener Liebe, die ihm die Menschen im Leben nur zu oft versagten! Wie wollen ihre Schuld abzahlen."

Barnabas sprang auf, holte vom Bücherschrank Beethovens Büste und stellte sie auf den Tisch neben die Kaffeekanne. Sie blickten gerührt auf die Nachbildung des mächtigen Hauptes, in dem ein Geist voll Riesenkraft und voll Liebe gewohnt, eine dunkle Wetterwolke voll Donner mit dem darüber gespannten Friedensbogen.

„Wir treiben da," begann endlich Flamin, „halben Götzendienst, es fehlt Nichts, als daß wir die Sessel bei Seite schieben, und um den Kaffeetisch, auf

dem derzeit die Büste steht, den berühmten israelitischen Freudentanz ausführen, über den sich Moses so sehr ärgerte. Was würde unser guter alter Scholarch sagen, der gegen die beiden F-dur-Schwestern, die Pastoralsymphonie und die achte, einen speziellen Grimm hat und die Durchsicht der Partitur der neunten fast mit einer Todeskrankheit bezahlte? Er würde, glaube ich, seine Gesetztafeln mit den darauf stehenden zehn Geboten des Generalbasses, wie Moses die seinigen, zu Boden oder uns an die Köpfe werfen. Was um Alles in der Welt würden andere wohltemperirte Leute sagen, die sich an einer Flasche Champagner begeistern können, aber an einer Beethovenschen Symphonie nimmermehr? Was —"

„Ich erstaune, Dich so reden zu hören," unterbrach der Paterfamilias Flamins strömende Rede, „Dich, der Du selbst wie eine Flasche Champagner bist und gleich überschäumst! Aber Du bist ein halber Humorist und die gleichen dem drolligen Lügner, der versicherte, einmal so schnell um einen Baum gelaufen zu sein, daß er seinen eigenen Rücken sah. Du bist in diesem Augenblicke aus Dir selbst, aus Deinem Ich herausgetreten und hast objective Deinen eigenen Rücken gesehen mit dem nach Aesops Versicherung darauf hängenden Sündenpacket. Bemerkst Du in dem Packet nicht auch Deine verschiedenen Commentare oder Quasicommentare zu verschiedenen großen Symphonien, aus denen Du wie ein Taschenspieler aus seinem Sacke Dinge herausholst, die nicht darin sind?"

„Was holst Du denn aus der A-dur-Symphonie heraus?" fragte Barnabas mit einem Blicke und Lächeln, die er dem Portrait Sebastian Bachs abgesehen.

„Die echte, rechte Wahrheit zu sagen genau dasselbe, was ich aus den Bußpsalmen heraushole, die Orlando Lasso für Karl den neunten von Frankreich componirte," erwiderte Flamin.

Barnabas schmolz sein Bach-Gesicht zu einer Miene um, in der, wie nach Göthe's Ausspruch, im Gesichte der Medusa Rondanini „das Erstarren mit unsäglicher Vortrefflichkeit ausgedrückt war."

„Bußpsalmen?!" stammelte er endlich.

„Bußpsalmen," wiederholte Flamin gelassen. „Da ich merke, daß Du auf meine Bilder, zu denen mich die Symphonie etwa angeregt haben könnte, nur lauerst, um sogleich als Ikonoklast darüber herzufallen, so bescheide ich mich, hier wie dort, dasselbe herauszuholen, das Du darin vielleicht selbst finden wirst: vortreffliche Musik!"

„So wohlfeil kömmst Du nicht los," schrien die drei Freunde, „Du hast während der Symphonie Visionen gehabt, läugne es nicht, was hast Du gesehen?"

„Zur Strafe sollt Ihr es nicht erfahren!" rief Flamin. „Aber was will ich doch? Hat es denn nicht Florestan schon gesagt in einem Schwärmbriefe?"

Er ſchlug einen von den Bänden der „Neuen“ auf (die als habeatis-spiritum-Akte der Bündler ſtets auf einem Nebentiſche lagen) und rief: „Da habt Ihr's — eine Hochzeit iſt's — und überdies eine gräfliche! Andere haben in dieſer Symphonie ein mauriſches Ritterfeſt in den ſtrahlenden Wunderſälen und Prachthöfen des Alhambra mit Luſt und Tanz und Turnier gefunden, wobei das Allegretto allenfalls als der anmuthige tocador de la Reyna gelten darf, und die Einleitung, wo Alles ſich nach und nach zu verſammeln ſcheint, als Sala de los Embaxadores, der Geſandtenſaal. Andere wollen von den mauriſchen Rittern Nichts bemerken, wohl aber ein Geiſterfeſt, das Prospero gibt und Ariel als maître des plaisirs arrangirt — vielleicht Fernando und Miranda's Hochzeitsfeſt; — beſonders (ſagen ſie) ſei das Allegretto eine wahre Phantasmagorie, die in dem Zauberſpiegel des bewußten Quartſextaccordes erſcheint und verſchwindet. Wieder Andere negiren die Geiſter und ſprechen von einer Bauernhochzeit, alſo gewiſſermaßen wie Floreſtan, nur daß bei ihnen die Braut nicht ſtiftsfähig und auch keine Miranda iſt. Bei der Idee eines Feſtes aber bleiben ſie Alle! Ich meines Orts halte es mit der Hochzeit, und zwar mit der gräflichen, ſchon wegen der feinen Weine, auf die man bei ſolchem Anlaſſe rechnen kann. Nun hört aber Floreſtan ſelbſt: Er müſſe, meint er, ſehr irren, wenn nicht in der Einleitung die Gäſte zuſammenkommen und ſich ſehr begrüßen mit Rückenkommas, ſehr irren, wenn nicht luſtige Flöten daran erinnerten, daß im ganzen Dorfe voll Maienbäume mit bunten Bändern Freude herrſche über die Braut Roſa. Nun aber werde es ſehr ſtill im Dorfe draußen, nur ein Schmetterling fliege durch oder eine Kirſchblüte falle, dann beginne die Orgel, der Zug rücke näher, — Chorknaben mit brennenden Kerzen, Freunde, die ſich oft umſehen nach dem Paare, das der Prieſter begleitet und die Aeltern — und ſo weiter. Im dritten Satze findet Floreſtan (wie in dem verwandten der Onslow'ſchen Symphonie, die auch aus A geht) ein vornehmes Ballgetümmel, wo Alles blitzt von Diamanten und Perlen, im Trio aber eine Scene im Cabinet; durch die oft geöffnete Ballſaalthüre dringen die Violinen und verwehen die Liebesworte. Das Uebrige errathet Ihr nun ſelbſt: im Finale, meine ich, geht der Tanz los und Alles durcheinander. Bracelets werden im Gedränge zertreten, Damen vermiſſen ihre Tanzordnungen und ſchreien ſehr darnach, obwohl ſie ihnen in der allgemeinen Tanzunordnung zu gar Nichts nütze wären. Diener mit Tellern voll Erfriſchungen verſuchen vergebens quer durch das Getümmel zu dringen, und einige alte Landedelleute laſſen Späße los, welche nicht die feinſten ſind. Bis ins Dorf hinab hört man den tollen Lärm aus dem Schloſſe — noch lange nach Mitternacht!“ —

Barnabas hatte mit allen Zeichen der Ungeduld zugehört, jetzt ſprang er auf, und ſchrie auf- und ablaufend: Himmel, o Himmel! Rückenkommas, luſtige

Flöten, Cabinet, zertretene Bracelets, Teller voll Erfrischungen, Lärm nach Mitternacht! —"

„Du ahmst," sagte Flamin gelassen, „den Ausbruch der Verzweiflung des Schulmeisters Ageſel aus Immermanns Münchhausen nicht ohne Glück nach."

„Sind," fuhr Barnabas heftiger fort, „die gewaltigen Gänge der Einleitung Rückenkommas? Ist die zweimal unterbrechende Episode voll Gesang ein Rückenkomma? Zeig' mir doch in der Partitur gefälligst den Schmetterling und die Kirschblüthe! Ist dieser Schmetterling ein Schwalbenschwanz, nach Linné papilio machaon, oder ein Distelvogel papilio podalirius, oder, was mir bei den ausgedehnten Gemüsepflanzungen des präsumtiven Dorfes am wahrscheinlichsten ist, ein gemeiner Kohlweißling? Von welcher Farbe ist Comtesse Rosas Brautkleid, und sind die Brautjungfern nicht zwei Baronessen? Heißen sie nicht Clotilde und Gabriele? Und hast Du nicht bemerkt, was der Dorfnachtwächter dazu sagt, als der Lärm lange nach Mitternacht noch immer nicht enden will? Da Du schon so viel in der Partitur erblickt hast, so muß es Dir ja nur eine Kleinigkeit sein, auch diese Fragepunkte zu beantworten!" Erschöpft machte Barnabas eine zornige Pause.

„Und," meinte Benjamin, „wenn das Trio eine zärtliche Cabinetscene ist, was bedeutet das sonderbar auftretende Waldhorn, das aus düsterer Tiefe seltsam zu drohen scheint? Findet das ungeheure Fortissimo mit dem hell durchschmetternden Trompeten-A in dem zweifelsohne engen Nebencabinete genug Raum?"

„Und," nahm Barnabas, der mittlerweile wieder zu Athem gekommen war, das Wort, „was bedeuten denn die vielen wehmüthigen Stellen im Allegretto?"

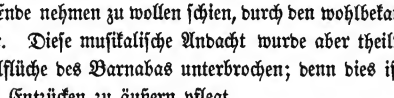
„Die Brautthränen bedeuten sie!" rief Flamin ungeduldig, „wenn Ihr schon einen Einfall mit ungewöhnlicher Pedanterie zu Tode hetzen wollt, oder auch allenfalls einen Amtsschreiber, der sich in Comtesse Rosa verliebt hat und mit einem Werthergesichte dasteht, oder der Abends mit Baronesse Clotilde oder Gabriele gerne einen Tanz wagte, aber an Standesunterschied denkt. Das Waldhorn im Trio hat seine Gründe! Wenn die innige Melodie, über welche sich das leise, gezogene A der Geigen wie milder Lichtschimmer ausgießt, nach Florestans Deutung das in seligem, leisem Liebesgespräche im stillen Nebencabinete sitzende Brautpaar vergegenwärtigt, so guckt, glaube ich, in dem Horne Mephisto zur Thüre herein, oder vielleicht sein Vetter Asmodäus, der Eheteufel, moquirt sich über diesen Liebesfrühling voll Sonnenschein und Blüthen, und prophezeiht Etwas von schlechtem Wetter, das in der Ehe nicht ausbleiben werde. Aber während er noch prophezeiht, springt der Humor auf den andern Pol über: Heil Euch! (ruft das gewaltige Tutti) denen heut des Lebens schönste Feier wird, Heil Euch, daß Ihr liebt, und daß das Leben Euch sein Schönstes bietet! So hat

ein ganzer Himmel in dem Cabinete Platz und das Cabinet wird dafür wieder vom Humor wie ein Lorettohäuschen zum Himmel getragen!"

Die Freunde sahen den Sprecher zweifelnd an, da sein Ton ungewiß ließ, ob er im Ernste oder nur im Scherze dergleichen sage. Jetzt brach er in Gelächter aus und rief: „Müßt Ihr denn heut Alles buchstäblich nehmen? Ich habe es schon gesagt, daß bei der Idee eines Festes Alle bleiben, die etwas Spezielles in dieser Musik suchen wollen, es muß also doch wohl Etwas daran sein! Man könnte vielleicht bestimmter sagen, es sei diese Symphonie, welcher ja einmal der Spitzname dactylique anhängen geblieben ist, eine Apotheose der belebenden und ordnenden Macht des Rhythmus, jener Macht, von welcher der Dichter sagt, daß sie „zum geselligen Tanz ordnet den tobenden Sprung." Da habt Ihr nun schon den Punkt, von wo aus ein Seitenthürchen in das Fest hineinführt; nennt es nun Maurenfest, Miranda's, Grafen- oder Bauernhochzeit, wie Ihr wollt! Denn das ist ja das Schöne in der Musik, daß sie unbestimmt anregt, und eben deswegen Raum für Nichts oder für Alles bietet. Male sich Jeder das Einzelne aus, wie er will, und freue sich der Klangbilder, die in ihm entstehen, nur habe er Einsicht und ärgere sich nicht, wenn Andere Nichts davon bemerken. Wenn ich die Symphonie eben eine Apotheose der Macht des Rhythmus genannt, so habe ich ihre Bedeutung keineswegs zu sehr herabgedrückt, im Gegentheil, es öffnen sich auch da unendliche Perspectiven. Ist der Rhythmus nicht eine Weltmacht? Lebt er nicht in dem leisen Schwanken des Blumenhauptes so gut wie in dem regelmäßig andonnernden Anprall der Meereswogen an die Felsenufer? Führt er nicht Monde um die Erden, die Erden um die Sonne, die Sonne um eine größere Sonne und so weiter bis zu dem Mittelpunkte, den wir ahnen, aber nicht kennen?"

Benjamin hatte indessen in aller Stille das vierhändige Arrangement der A-dur-Symphonie aus dem Musikschrank herausgesucht, es aufs Pult gelegt, sich mit dem Paterfamilias ans Clavier gesetzt und unterbrach Flamins Rede, die so bald kein Ende nehmen zu wollen schien, durch den wohlbekannten A-dur-Accord und so weiter. Diese musikalische Andacht wurde aber theilweise durch verschiedene Murmelflüche des Barnabas unterbrochen; denn dies ist die Art, wie dieser Würdige sein Entzücken zu äußern pflegt.

Spät gingen sie heim und noch im Traume hörte Jeder:



II. Authentischer Bericht, wie Meyerbeers Prophet im himmlischen Jerusalem aufgeführt worden.

Ich setzte mich eben zurecht, um die Wellen meiner kritischen Weisheit in Kataraкten und Stromschnellen über die Partitur des Propheten hinströmen zu lassen, oder, deutlicher gesagt, darüber eine Kritik zu schreiben, welche in der nächsten Nummer der „nagelneuen Zeitschrift für Musik"*) abgedruckt werden sollte. Der Kurs jener Oper stand eben weit über Pari, und die Firma Jakob Meyerbeer, deren kaufmännische Umsicht meines Lobes nicht bedarf, hatte damit, wie immer, ein brillantes Geschäft gemacht. Leider konnte ich keinen vernünftigen Gedanken vor Straßenlärm zusammenbringen, denn gerade unter meinem Fenster hatte ein Mann einen großen Guckkasten aufgestellt, in welchem er Sonnenaufgänge, Schlittschuhläufer, Bataillenstücke, Empörungen, Wirthshaustänze, brennende Paläste und andere Herrlichkeiten zeigte und dazu auf einer Drehorgel die nöthige Musik machte. Janhagel jubilirte laut bei diesem Kunstgenusse, und eben dieses Jubiliren störte mich und machte mir meine kritische Aufgabe zur Unmöglichkeit. Wie soll man kritisiren, wenn man hundert Stimmen auf der Straße fortwährend Mirakel schreien hört? Und um meine Bedrängniß zu vollenden, stand der Junge aus der Druckerei der „Nagelneuen" schon seit einer Viertelstunde da und wartete auf das Manuscript. Da pochte es an die Thüre, der Briefträger trat herein und brachte mir einen Brief, dessen zart rosenrothes Couvert feinsten Wohlgeruch verbreitete, und auf dessen Poststempel ich zu meiner Verwunderung den Stationsnamen „himmlisches Jerusalem" in glänzender Goldschrift erblickte. Damals psychographirte und geisterklopfte man noch nicht, und so durfte ich über eine Postsendung aus dem Geisterreiche wohl erstaunen, denn daß ich eine solche in Händen hatte war außer Zweifel.

Die Adresse aber lautete:

An Se. Wohlgeboren Herrn Flamin, Davidsbündler,
derzeit
in der Sinnenwelt auf Erden.

Bekanntlich hat einmal ein Ostindier einen Brief adressirt „an den berühmten Boerhave in Europa." Der Ostindier, dachte ich, war gegen den unbekannten Correspondenten aus dem Jenseits ein kaufmännisch und advokatenhaft genauer Mann; er bestimmte doch wenigstens den Welttheil, in dem die Postanstalt den Adressaten zu suchen hatte. Doch nein, für Einen, der im Geisteruniversum lebt und schwebt, mag die ganze Erde, die uns Andern, die wir noch dar-

*) Wie weltbekannt eine gefährliche Rivalin der „neuen", von der sie sich dadurch unterscheidet, daß sie an ihre Fortschrittsbeine noch Peter Schlemihls Meilenstiefel angezogen hat, daher bei so weiten Schritten nicht immer sieht und weiß, wo sie eben hintritt.

auf, wie Raupen auf ihrem Kleeblatt, ruck- und zollweise herumkriechen müssen, groß genug dünkt, weniger fein als für uns etwa ein kleines Dörfchen; ja, Alles recht erwogen, wäre es nichts Verwunderliches gewesen, wenn der Correspondent der Adresse auch beigesetzt hätte: „letzte Poststation: System des Fixsterns Helios vulgo Sonne.“ Was wollte ich? der Brief war ja glücklich da! Die Handschrift war mir auffallend, ich meinte, sie schon in der musikalischen Autographensammlung des Herrn Fuchs in Wien gesehen zu haben; auch das Bild des Siegels, einen Hahn, der einen Hammer in der Kralle hält, hatte ich dort sicherlich gesehen, und o Himmel — — ja, freilich stand am Ende des Briefes deutlich: „Euer Wohlgeboren ganz ergebener Diener Wolfgang Amadeus Mozart m. p.“

Der Leser wird jetzt noch begieriger sein, als er es bisher schon war, den Inhalt des Briefes zu erfahren. Hier ist er:

Wohlgeborener, hochzuverehrender Herr!

Ich kann es mir unmöglich versagen, einige Worte an Sie zu richten, da ich nun Meyerbeers Propheten gehört; der endlich, nachdem er die Reise um die Erde vollendet, zu uns in den Himmel gestiegen ist. Es fehlt also jetzt Nichts mehr, als daß er auch noch zum T— fahre (hingewünscht haben ihn schon Einige, theils Rezensenten, theils Tenore, die den Johann singen sollten und nicht konnten). Einstweilen ist er also im Himmel! Gestern fand die erste Vorstellung statt, und wenn ich Ihnen sage, daß sich himmlische Geister um Plätze auf der letzten Gallerie prügelten, daß einfache Selige für höhere blos als sogenannte „Platzaufheber“ stundenlange sitzen und schwitzen mußten, daß an unsere himmlische Zeit ein Stück von der wohlconservirten Ewigkeit a parte ante angestoßen wurde, um nur für das Queue-Machen vor dem Anfange der Vorstellung die nöthige Frist zu gewinnen, daß das Gedränge, obschon wir hier pure Geister sind und keine Rippen zu riskiren haben, doch so ungeheuer war, daß drei Unsterbliche halbtodt gedrückt wurden, so können Sie sich einen schwachen Begriff von der Aufregung machen, welche das große Ereigniß einer ersten Propheten-aufführung auch hier hervorrief. Daß mit den Billeten Agiotage getrieben wurde und Logenplätze zu Schwindelpreisen gekauft wurden (wie auf Erden auch), ist nichts Neues — es ging bei uns aber so weit, daß die Könige Krösus und Attalus, welche ihre Schätze zusammenschossen, nicht im Stande waren, eine Loge zweiten Ranges zu erschwingen! Aber etwas Neues ist es ohne Zweifel, daß ein vollständiger Erfolg ohne Claqueurs und ohne durch zweckmäßige Mittel gestimmte Rezensenten erzielt worden ist, denn hier im Orte der ewigen Tugend und Gerechtigkeit ist es nicht mehr nöthig, solche Hausmittel in Bewegung zu setzen, und eben deswegen ist hier jeder Operncomponist ipso facto selig — nota bene, wenn er hereinkömmt, denn die meisten müssen wegen Sünden in

puncto septimi*) oft lange draußen bleiben! Die Aufführung war freilich idealisch, wie es hier, im Sitze der Vollkommenheit, auch gar nicht anders sein kann. Alessandro Strabella sang den Johann. Sie wissen, daß er einst auf Erden durch seinen Gesang Banditen zu Gefühlen des Mitleids rührte und er hat seitdem Nichts verloren, denn noch erst kürzlich hat er hier in der andern Welt mit seiner Arie pièta Signore einem der verstocktesten Teufel so zugesetzt, daß sich dieser mit seinem langen Schweife — denn in den Klauen hielt er eben die Seele eines Börsespekulanten — die Thränen aus den Augen wischen mußte. Urtheilen Sie also, was sein Johann für eine Leistung war. Die Malibran sang die Fides, Faustina Hasse die Bertha. Um Ihnen eine Idee von der Besetzung auch der kleinsten Nebenrollen zu geben, sage ich Ihnen blos, daß die Partie des Bauers, der die kurze Versicherung zu singen hat, Johann wisse die ganze Bibel auswendig, dem trefflichen Tenore Raaf, dem ersten Darsteller meines Idomeneo, übertragen war. Und was meinen Sie, wer dirigirte? Gluck in eigener Person! Die Ausstattung entsprach der Besetzung — im dritten Akt war zum Schlittschuhlaufe wirkliches Eis vorhanden, daher wir den hübschen, lebhaften Chor, der dazu gesungen wird, und der den Erdbewohnern wegen des verwünschten Räderrollenrummelns der falschen Schlittschuhe bisher ein Geheimniß geblieben ist, sehr gut hörten. Auch fiel kein einziges Balletmitglied — weder auf die Nase, noch sonst. Zum Sonnenaufgange wurde eine aus frisch angekommenem star-dust coagulirte, prächtig leuchtende neue Sonne benützt. Der Krönungszug war über alle Beschreibung und so glänzend, daß man ihn nur durch blaue Brillen oder angerauchte Gläser anzusehen vermochte. Für den letzten Brand, der das Bacchanal so furchtbar unterbricht, war noch etwas Feuer von Sodom und Gomorrha übrig, das hier sehr passend verwendet wurde. Kurz, es war herrlich, und nur ein Zufall hätte um ein Haar unsere Freude gestört. Kirnberger, der bekannte, strenge Harmoniker, der im Publikum arglos zuhörte, bekam im vierten Akt, gerade als Johann seine Mutter exorcisirte, plötzlich einen fürchterlichen Choleraanfall, und wurde nur durch die schleunige Hülfe Aeskulaps, den man schnell aus dem Heidenviertel herbeiholte, gerettet. Sonst lief Alles vortrefflich ab. Was soll ich nun als Zeichen meiner Anerkennung thun? Anfangs war ich gesonnen, dem Componisten einen Sternenkranz zu senden, allein die sind hier am Ende schon so gewöhnlich geworden, wie auf Erden Blumenkränze für Sängerinnen und Tänzerinnen, zumal seit jährlich Asteroiden entdeckt werden, so daß die griechische Mythologie, die das Onus des Namenhergebers für neu auftauchende Himmelskörper über sich genommen, neuestens gebeten hat, sie mit fernerer Planeteneinquartirung zu verschonen, weil sie sonst

*) Er meint offenbar Uebertretungen des siebenten Gebotes.

Bankerott machen müßte. Also mit dem Sternenkranze ist es Nichts und ich beschloß dafür lieber Ihnen zu schreiben. Sie können allenfalls einen Bericht davon in die Nagelneue einrücken lassen (merken Sie jetzt, warum ich Ihnen überhaupt schreibe!?). Ich denke, die Welt wird eine solche Correspondenz nicht ohne Interesse lesen, denn ich gelte unter meinen wohlwollenden Freunden für einen ganz guten dramatischen Componisten, und, wahrlich, der Componist des Propheten versteht seine Sache auch gar gut, wie denn z. B. der vierte Akt der Hugenotten unser Aller Bewunderung hat und verdient, und auch der erste Akt des Propheten in seiner echt dramatischen Anlage trefflich zu nennen ist. Allen Respekt auch vor der Scene im Dom zu Münster, insbesondere dem überaus reizenden Knabenchor! Ein geographischer und ethnographischer Schnitzer gleich zu Anfang der Oper ist es freilich, daß in einem Lande, wo der erhabenste Gegenstand — eine Windmühle ist, in Holland, zwei Schäfer einander von Ferne anklarinettiren, gleich als geschehe das Alles im Berner Oberlande. Ueber die holländischen Bauern im nächsten Chore haben sich unsere Freunde, Peter Breughel der ältere, Ostade und die beiden Teniers weidlich geärgert; „das seien durchaus keine holländischen Bauern, wie sie dergleichen gemalt, das müßten sie verstehen", und „ob denn Leyden, Utrecht und Harlem etwa in Arkadien liegen?" und ähnliche Sticheleien. Aber mit dem Eintritte der drei Anabaptisten hörte alles Sticheln auf und als nun die drei schwarzen Apostel (so wie es schwarze Engel gibt) zu predigen anfingen, die Menge endlich fanatisch in ihren Choral einstimmte und zuletzt nach Oberthals Gewaltstreich eben dieser so geistvoll und charakteristisch erfundene Choral den Akt mit düstern, ahnungsvollen Klängen schloß, erscholl allüberall der lauteste Beifall, und C. M. von Weber rief, sich vergnügt die Hände reibend „er ist ein ganzer Mann, mein alter Freund und Studiengenosse!" Hätte nur der Dichter fortgesetzt, wie er angefangen hat! Mit Johanns Eintritte ist das Malheur fertig. Wie hat der Componist aus dem Kerl ein Charakterbild machen sollen, da er in Nichts Consequenz zeigt, als in der Nichtswürdigkeit und abwechselnd Hasenfuß (bei Bertha's Auslieferung), Held (vor Münster), guter und schlechter Sohn, guter und schlechter Liebhaber, religiöser Schwärmer und wohlüberlegt handelnder, falscher Prophet ist, im fünften Akte in einem etwas bärentanzartigen Pastorale für das Glück des Landlebens schwärmt und in der nächsten Szene so sehr Don Juan wird, daß er sich in der Eile sogar an das Motiv la ci darem la mano erinnert, sich daran vergreift und es als Trinklied seinen Bajaderen und Hetären vorsingt. Doch das ist Nebensache, die Zeiten ändern sich, warum nicht auch dramatische Charaktere in fünf langen Akten? Was ändert nicht die Zeit! In meinem Don Juan z. B. ist Don Pedro, der die Ehre seiner geliebten Tochter rächen will, der zärtliche Vater und der Teufel, der zuletzt den Helden holt, der Teufel — und jeder

arbeitet gehörig in seinem Metier. Euer Säculum hat Nichts dagegen, daß der Teufel und der zärtliche Vater in einem und demselben Gilet stecken. Meine Primadonnen (die Sagoriti, die Amicis, die Lisel Wendling, sogar meine eigene Schwägerin Lange) hätten mir die Augen ausgekratzt, wenn ich ihnen zugemuthet hätte, in der Maske häßlicher, alter Weiber und zerlumpter Bettlerinnen aufzutreten — in Euerem Säculum reißen sich die Sängerinnen um die Rolle der Fides! Aber wieder auf Johann zu kommen, die Erzählung seines Traumes hat mir ungemein gefallen — ist das prachtvoll instrumentirt! Und wie poetisch gedacht, ich stelle diese Episode an Werth der Traumerzählung der tauriſchen Iphigenia nicht allzuferne, und das will der einfachen Größe des Gluck'schen Tonbildes gegenüber schon viel bedeuten. Ueber das quadrupedante putrem, das Meyerbeer, als Bertha von Oberthals Reitern verfolgt wird, angebracht und den Fagotten auszudrücken gegeben, hat Papa Haydn gelacht, daß ihm die Augen thränten. Graf Büffon, der in meiner Nähe saß, meinte: „Diese Fagottstelle verrathe eine feine Naturbeobachtung, denn allerdings sei es eine Eigenheit der Pferde bei heftigem Laufe" — ein eben eintretendes Fortissimo machte mir leider den Schluß von Büffon's Bemerkung unverständlich. An dem Trio zwischen Oberthal und den beiden Anabaptisten ergötzte uns die geistvolle Charakteristik und anziehende Erfindung. Noch besser behagte uns das Duett zwischen Bertha und Fides im vierten Akt — wir schwammen im vollen Strome der Schönheit — leider fährt im letzten Allegro Bertha auf wie ein junges Tigerthier. Wie die großartige Domscene durch Kirnbergers Unfall gestört wurde, habe ich schon erzählt. Wahrscheinlich war es eine Nachwirkung des Schrecks, daß uns der fünfte Akt nicht recht ansprechen wollte, doch belustigte sich Vater Haydn im Andante des Duettes zwischen Fides und Johann an dem unaufhörlichen, kurz gestoßenen Trompeten-Be, und meinte: diese Trompete sei eine ominös quakende Unke, die ihrerseits dem Propheten prophezeiht, nämlich Unheil. Die pikante Instrumentirung des Trinkliedes weckte uns glücklich aus unserer Lethargie, und Alles endete gut. Gerne hätten wir den Compositeur nach der Oper gerufen, allein er wird wahrscheinlich die Erde noch nicht verlassen wollen, und so begnüge er sich denn mit der Versicherung unserer Theilnahme an seinem Werke! Sie werden ja am besten wissen, wie Sie meine Notizen für die Nagelneue verwerthen können, der ich mit aller Hochachtung die Ehre habe zu sein

Euer Wohlgeboren

ganz ergebener Diener
Wolfgang Amadeus Mozart.

Im himmlischen Jerusalem (da wir hier keine eigentliche Zeit, sondern nur Ewigkeit haben, so kann ich kein „Datum" beisetzen, auf Erden schreibt man 1850).

P. S. In dem Artikel für die Nagelneue lassen Sie ja die holländisch-geographischen Bedenken, das junge Tigerthier, die Unke u. s. w. weg!

Soweit Mozart's Brief, der mir ein seltsames Gemisch von aufrichtigem Lob, aber auch sehr viel verborgenem Tadel scheint. Träte ein offener Ankläger auf, so würde er vielleicht sagen: Meyerbeer's größte Schuld (die schon im Propheten klar zu Tage tritt, noch mehr aber im Nordstern) liegt darin, daß sein Wahlspruch lautet „Effekt um jeden Preis" — je unerhörter desto besser —, daß der große Künstler (denn das ist er!) dem Götzen Effekt seine bessere Ueberzeugung opfert, daß er nie aufrichtig für seine Aufgabe lebt, wie Mozart, wie Beethoven, wie Weber, wie Spohr, wie Wagner, sondern seine Aufgabe für ihn leben muß, daß er daher auch nie mit seinem Künstlergeiste in seinem Werke zu finden ist, sondern stets außer und neben seinem Werke steht, daß er selten oder nie die Sache selbst, sondern die treffliche und oft täuschende Darstellung derselben bringt, daß er mit dem reichsten, schönsten Talent und einer vollendeten Meisterbildung auf die schlimmsten Eigenschaften der Menge spekulirt, daß er sein Publikum mit Nadeln kitzelt oder mit Keulen schlägt, und in die Oper die Entartung eines übertriebenen Luxus gebracht, der die Rückkehr zur einfachen Wahrheit und Schönheit auf langehin unmöglich gemacht hat. Einer solchen schwergeharnischten Anklage gegenüber könnte der Vertheidiger freilich mit eben so viel Recht auf die glänzenden Seiten jener Opern hinweisen. Wie aber würde der Spruch des Richters lauten? —

III. „Nußknacker und Mausekönig."

> Seltsam lächelnd nahm aber Pathe Drosselmeyer Marien auf den Schooß und sprach sanfter als je: „Ei, Dir, liebe Marie, ist ja mehr gegeben, als mir und uns Allen; Du bist, wie Pirlipat, eine geborne Prinzessin, denn Du regierst in einem schönen, blanken Reich.
>
> (E. T. A. Hoffmann, „Nußknacker und Mausekönig.")

Kinder sind in gewissem Sinne echte Poeten (und daher umgekehrt echte Poeten in gewissem Sinne Kinder). „Das Kind," sagt Jean Paul in seiner Levana, „erobert gegen die Außenwelt eine innere Welt, auf der es die äußere in Bewegung setzen kann. Eine Puppe ist ihm ein Volk oder eine Schauspielergesellschaft und der Kindgeist ist der Theaterdichter und Regisseur. Jedes Stückchen Holz ist ein lakirter Blumenstab, an welchem die Phantasie hundertblättrige Rosen aufstängeln kann, vor der wunderkräftigen Phantasie treibt jeder Aaronsstecken Blüten." So ist es! Die Phantasie des Kindes ist einzig und allein der Orphische Eros, welcher diese ganze Spielwelt mit seinem Hauche durchdringt und belebt. Wenn derselbe Autor eines zweijährigen Mädchens erwähnt, wel-

ches „einen schlechten Stiefelknecht des Vaters in die Arme und gleichsam an Kindes und Puppen Statt annahm“ und dem also (wie jedem anderen Kind) die entfernteste Andeutung genügte, um mit seiner Phantasie Alles zu vervollständigen, was dem Gegenstande zu dem, was er vorstellen mußte, noch fehlte, so würden umgekehrt die größten Meisterwerke aus Bestelmeyers Atelier wahre Triumphe der Schnitzkunst — diese Hanswürste, Saraſtros, Juden, Mohren, Soldaten u. ſ. w. — trotz ihrer Bemalung mit den ſchönſten Farben für die Kinder doch nur geſchnitzte und lakirte Stückchen Holz ſein, wenn nicht wieder die Phantaſie die Hanswürſte, Saraſtros, Juden u. ſ. w. belebte, ja, noch mehr, ſie ganze Schauſpiele aufführen ließe, bei denen das Kind nicht allein (nach Jean Pauls oben zitirter Bemerkung) Schauſpieldichter und Regiſſeur, ſondern ſelbſt auch mitſpielender Akteur iſt. Eigentlich iſt es ſchon im Sinne des reflektirenden Erwachſenen gedacht, wenn man darin ein Schauſpiel erblickt — dem Kinde iſt das Spiel mit ſeinen Puppen eine höhere Wirklichkeit, ein ideales Leben, obgedachte Hanswürſte, Saraſtros, Juden u. ſ. w. ſind ihm die wahren Schiller'ſchen Götter Griechenlands und darum gilt ihm jede Spielwaarenhandlung für ein Pantheon und der Weihnachtsmarkt für einen Olymp.

Wo wir anderen Erwachſenen Dresdner Bilderſäle, Vatikaniſche Stanzen brauchen, genügt den Kindern ein Bilderbuch, wo wir Marſtälle engliſcher und arabiſcher Roſſe haben möchten, genügt dort ein Stecken- oder Schaukelpferd und die Jagdpartien und Luſtlager des ſtarken Auguſt haben mit einem Aufwand von Tauſenden von Thalern nicht mehr geleiſtet oder erreicht, als was das Kind für wenige Groſchen in den Schachteln voll kleinerer Wildparke oder Armeen findet. Seine Phantaſie belebt, veredelt und verklärt Alles!

Dieſe glückliche Kinderphantaſie in geiſtvoller Weiſe in's märchenhaft Phantaſtiſche gezeichnet zu haben, iſt nun der Grundzug des allbekannten Hoffmann'ſchen Märchens „vom Nußknacker und Mauſekönig.“ Der Dichter hält dies Thema, wie ein guter Muſiker (was er wirklich war) das ſeine feſt. Die Weihnachtsbeſcheerung im Hauſe des Medizinalrathes Stahlbaum leitet dieſe bunte phantaſtiſche Welt paſſend ein und an dem Obergerichtsrath und „künſtlichen“ Uhrmacher, dem Pathen Droſſelmeier, introduzirt ſich eines jener ſeltſamen, halbdämoniſchen Weſen, die Hoffmann gerne in irgend einer bürgerlich oder ämtlich ehrbaren Stellung ihr Weſen treiben läßt. Ganz conſequenter Weiſe zieht Fritz Stahlbaum den künſtlichen Automaten des Pathen, die immer und ewig nur eines und daſſelbe thun können, ſeine Schachtel voll Huſaren vor, die er „ſchwenken, manövriren und einhauen laſſen kann, wie er will.“ Nun beleben ſich die Puppen wirklich, führen Krieg mit ihren geſchworenen Feinden, den Alles zernagenden Mäuſen und deren König, dabei Nußknacker immer als Protagoniſt im Vordergrunde. Die Geſchichte von der harten Nuß Kratatuk zieht ſich als

Märchen im Märchen sinnig verknüpft hindurch, ein ideales Puppenreich öffnet sich, dessen Städte aus Marzipan und anderem Zuckerbackwerk bestehen, wo Limonaden- und Mandelmilchströme fließen, und dessen Einwohner Traganthpuppen sind, über welchen als grauenhaft dunkles Fatum das unbekannte Wesen „Conditor" waltet. Zuletzt entzaubert (ähnlich wie Zemire den Azor) Marie Stahlbaum den Nußknacker zu Drosselmeyer dem Neffen, der sie als Königin in jenes ideale Reich einführt: „in dem man überall funkelnde Weihnachtswälder, durchsichtige Marzipanschlösser, kurz die allerherrlichsten, wunderbarsten Dinge erblicken kann, wenn man nur darnach Augen hat."

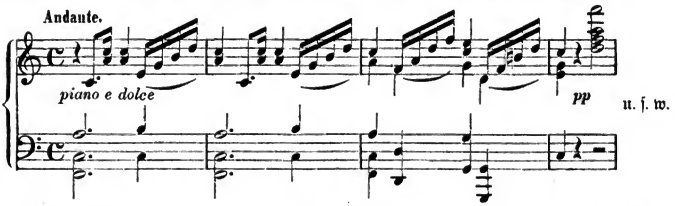
Die Kritik hat Hoffmann's Märchen den Vorwurf gemacht, daß sie keine eigentlichen Kindermärchen sind, sondern auf Ideen und Beziehungen beruhen, die man in einem Kinde vergebens suchen wird. Man irrt aber sehr, wenn man meint, daß für Kinder Nichts passe als die Erzählungen, wie die graue Gans mit der blauen Gans über den Fluß schwamm, wie sie dann einem Kinde begegneten, das sie vor den Nachstellungen des Ogers warnte u. s. w. Geistvolle Kinder werden sogar durch die reflektirte Kindlichkeit und gemachte Niaiserie solcher „Kindermärchen" wenig, und jedenfalls weniger erfreut, als durch lebendige und geistvolle Schilderungen, wie z. B. die Puppen- und Mäuseschlacht im „Nußknacker" u. dgl. Hoffmann hatte ganz Recht, sich darauf zu berufen, daß diese Dichtung Kinder entzückt habe. Es thut gar keinen Eintrag, daß das Kind z. B. die parodistische Beziehung nicht merkt, wenn Nußknacker nach verlorener Schlacht in der äußersten Noth ausruft: „ein Pferd, ein Pferd, ein Königreich für ein Pferd!" wogegen allerdings dem Shakespearischen Richard damit der Schabernack angethan ist, daß diese Worte Jeden, der in seinen Kinderjahren das Hoffmann'sche Märchen las und das Trauerspiel des großen Briten zum ersten Male aufführen sieht, unvermeidlich an den Nußknacker erinnern — nicht eben zur Verstärkung des tragischen Effekts. Hoffmann hat das nicht leichte Problem gelöst, eine Dichtung geschrieben zu haben, die Kinder und Erwachsene in gleichem Maße anzusprechen vermag. Von der reizenden Ouverture, welche Carl Reinecke zu Hoffmann's Märchen „vom Nußknacker und Mausekönig" geschrieben, kann man das Gleiche sagen, es ist eine Musik für Kinder wie für Erwachsene und muß auf Beide den anmuthigsten Eindruck machen. Mit Recht hat sie der Componist nicht für Orchester, sondern nur für das Pianoforte, jedoch im reicheren Satze zu vier Händen, bestimmt. Wo es sich um belebte Puppen und um Kämpfe mit Mäusen handelt, wäre der Luxus und die imposante Kraft eines vollen Orchesters nicht an rechter Stelle gewesen. Es mußte Hausmusik bleiben, wie man ja auch das Märchen selbst im traulichen Zimmer liest, am liebsten hinter dem Ofen, wenn es draußen recht stürmt und schneit.

Seit Mendelssohn hat die Ouverture offenbar ein ganz neues Gebiet erobert,

und zwar sind es die Ouverturen dieses wahrhaftigen Tondichters zur „Fingalshöhle" und „zum Märchen von der schönen Melusina," welche den Weg dahin gebahnt haben. Es sind dies Tonstücke, welche, der Bezeichnung nach, einen einzelnen bestimmten Gegenstand behandeln, aber ein Gebiet gleichsam als musikalische Portale eröffnen, das viel weiter ist, als die gewählte Bezeichnung, die hier gleichsam selbst wieder nur Symbol wird. Die zauberhafte Romantik der Ouverture zur Fingalshöhle malt mehr als nur eine Vedute der Insel Staffa mit der berühmten Basalthöhle. Gleich das erste, wunderbar romantische Thema, das sich durch die ganze Ouverture hinzieht, versetzt uns in die nordischen Meereswelten. Und klingt nicht das zweite aus der Tiefe aufsteigende Thema aus den darüber hinkreiselnden Tongestalten heraus, wie wunderbarer Gesang der Meeresgeister? Klingen nicht über die weite, unruhig bewegte See Rufe seltsamer Stimmen herüber, wenn sich jenes erste Thema im Diminuendo wie in weitester Ferne verloren? Brausen nicht plötzlich Anhauche wilder Stürme daher und verlieren sich gleich wieder vor dem aus den ziehenden, seltsamen Nebelbildern hervortretenden Sonnenblick? Steigert sich's nicht zweimal zum wilden Meeressturm und beruhigt sich wieder? Das ist mehr als die Scenerie einer einsamen Felseninsel. „Die Nordsee hat viel Wunder", rufen wir mit dem Dichter (Julius Mosen) aus. Das schönste Seitenstück dazu ist Gade's Ouverture, welche betitelt ist „Nachklänge aus Ossian". So sehr als Musik überhaupt *malen* und *erzählen* kann, thut es diese Ouverture, ja sie thut es in einem Grade, daß sich der Eindruck bei Hörern von erregbarer Phantasie fast bis zur Vision steigert. Die mächtige Einleitung gibt vorerst den Schauplatz — es ist das düstere Bild nordischer Felsenufer am „rollenden Meere" — einzelne heraustönende Harfenaccorde, einzelne Bruchstücke einer mächtigen Melodie geben die Staffage — wohl den Sohn Fingals selbst, der sein Lied in das Brausen der Wogen mischt. Dann belebt es sich mehr und mehr, Schlachtgetümmel braust vorüber, und wie in Macpherson's ossianischen Dichtungen neben dem gewaltigen tapfern Trenmor und Kuchulin die zarten, edeln Frauengestalten Minonas, Comalas u. s. w. einen lieblichen Gegensatz bilden, so taucht, nach dem wilden Getöse, in der Oboe eine wunderbare, ich möchte sagen *weibliche* Melodie auf. Sie erzählt wie von der alten treuen Väterzeit, von verschwundenem Glück der Kinderjahre, von verlorener Heimat; ihre liebliche Einfalt ist geradezu rührend. Unsäglich schön ist auch die Stelle, wo ein Horn aus immer weiterer Ferne ruft. Der Schluß der Ouverture greift nach der Einleitung zurück — wieder die Felsenufer mit dem singenden Ossian. Jene Schlachtbilder, jene Frauengestalten waren also Phantasmagorien, die der alte Sänger vor unsern Blick heraufzauberte. Man sieht, Gade hat nicht kleinlich diese oder jene Erzählung Ossians musikalisch illustrirt; mit richtiger Einhaltung der Grenzen seiner Kunst hat er

einen der eigenthümlichen Färbung dieser Poesie im Allgemeinen entsprechenden Eindruck durch musikalische Mittel hervorzubringen gesucht — ja, geradezu ein musikalisches Bild geliefert, das der ganzen nordischen Heldendichtung überhaupt angepaßt ist. So mag man in Mendelssohn's Melusina in der ersten charakteristischen Wellenfigur eine Anspielung auf die Meerfee Melusina finden, und (wie Schumann sinnig thut) aus dem zweiten Thema ihr holdes Angesicht herausblicken sehen, man mag in dem kräftigen Ritterthema den edlen Raimund und in den heftig leidenschaftlichen Stellen vor dem beschwichtigenden, verklingenden Schlusse den schmerzensvollen Abschied erblicken — das Tonstück, wie es dastehet, geht noch weiter, und ruft gleichsam ganz allgemein in Tönen: „wunderbare Märchenwelt, steig' auf in der alten Pracht!"

So ist nun auch Reinecke's Ouverture ein Prototyp und so zu sagen der allgemeine Ausdruck für seine liebliche Romantik der Kinderphantasie, deren wir vorhin gedacht. Das einleitende Andante, in welches die Ouverture zum Schlusse wieder ausläuft, schlägt diesen Ton in der anmuthigsten Weise an:



Das Allegro ist, wie billig, so recht im Bilderbuchstyl gehalten, wobei man freilich an die Bilderbücher und Bilderbogen zu denken hat, an denen sich Künstler wie Kaulbach, Ludwig Richter, Bendemann, Moritz Schwind u. A. betheiligt haben.*) Die eingeflochtenen artigen Tonmalereien, des Aufrufes Nußknackers an seine Truppen, des possierlichen Marsches der bleiernen Soldaten, der grellen Pfiffe des schrecklichen, siebenköpfigen Mausekönigs, der tobenden Schlacht u. s. w. sind hier an rechter Stelle. Ich glaube aber auch einen ungemein schalkhaften Zug heiterer Parodie zu entdecken, nicht nur auf das ganze Genre romantischer Ouverturen überhaupt, sondern selbst im Einzelnen glaube ich z. B. in dem Schlachtgetümmel eine lustige Nachahmung der wildesten Stelle aus Beethovens Schlacht von Vittoria oder in dem letzten raschen Gange mit den wechselnden rhythmischen Einschnitten eine derlei Nachahmung der berühmten oder berüchtigten Geigenpassage der großen Leonorenouverture zu finden, und mehr Aehnliches.

*) Der köstliche Bilderbogen zum gestiefelten Kater von Moritz Schwind ist Etwas dem Style dieser Musik ganz Analoges.

Eben bemerke ich auch noch, daß der Componist seine allerliebste Composition einer Namensschwester der (mit dem Nußknacker zu sprechen) „allerbesten Demoiselle Marie Stahlbaum", und zwar „seiner Schwester Maria" gewidmet hat, von der ich wetten wollte, daß sie auch noch in dem glückseligen Alter steht, um die Beschreibung des Puppenreiches mit höherem Herzklopfen zu lesen und dann mit den Worten von Schiller's Sehnsucht zu rufen „ach, wie schön muß sich's ergehen, dort im ew'gen Sonnenschein" u. s. w. Eben deswegen macht mir diese Dedikation ganz besondere Freude. Beethoven dedicirte seine Eroica Napoleon (oder wollte es wenigstens) und Reinecke dedicirt seine Nußknackerouverture einem frischen, jungen Mägdlein. Selbst der überall beigefügte Fingersatz sieht mir ganz wie eine brüderliche Vorsorge aus, um so mehr, da die Ouverture durchaus keine unknackbare Nuß Krakatuk und völlig auf die Hände zehn- oder zwölfjähriger Marien berechnet ist, die aber freilich schon ihre gute, runde Skala müssen herunterspielen können.

Ein junger Tonsetzer hat einmal eine ganze Ouverture „zu dem Liede von der Lore-Ley" geschrieben, über die ein Wiener Rezensent sagte: „es mahne ihn diese Ouverture zu einem kleinen Liede wie das kolossale Thor der kleinen Stadt Mindos, welches zu schließen Diogenes rieth, damit nicht etwa das Städtchen durch- und davonlaufe." Im Grunde war nur die Benennung lächerlich, denn das schöne Gedicht Heine's bietet wirklich den vortrefflichsten Stoff zu einer malenden Musik in Ouverturenform. Aber lächerlich war die Benennung in der That, und wollte man etwa diese Ouverture vom vollbesetzten Orchester vor einer Deklamation des „ich weiß nicht, was soll es bedeuten, daß ich so traurig bin u. s. w." als Vorbereitung aufführen lassen, so müßte man unbedingt dem Rezensenten beistimmen. Dagegen ginge es sehr wohl an, einer Vorlesung des Hoffmann'schen Märchens im häuslichen Kreise die Reinecke'sche Ouverture voranzuschicken, sie brächte eben erst die rechte Stimmung. Könnte man doch auch nach der Mendelssohn'schen Melusina (wenigstens nach dem Arrangement zu vier Händen) recht gut die Geschichte selbst lesen, zwar nicht die verschraubte Darstellung Tieck's, welcher das lähmende Gift seiner Ironie durch alle Adern schleicht, wohl aber z. B. die Bearbeitung von Gustav Schwab in den (bei Liesching in Stuttgart herausgegebenen) „deutschen Volksbüchern." Aber wenn auch der erste Band der gesammelten Schriften von E. T. A. Hoffmann nicht zur Hand sein sollte, spiele man getrost die Ouverture Reinecke's, es ist auch Etwas vom „Glück der Kinderjahre" darin; und ach, wer von uns seufzt nicht, wenn er dieses Paradieses gedenkt, das wohl für die Meisten von uns schon tief genug unter dem Horizonte liegt!

Miscellen.

I. Der Maler und der Musiker.

Die kunsthistorische Anekdote (in der That hätte Kaulbach im Berliner Museum die „historische Anekdote" neben die Sage und Geschichte als „dritte Macht" — etwa in Zwerggestalt — malen können) überliefert, wie Abbé Vogler in die berühmte Düsseldorfer Gemäldegallerie ein Clavier tragen ließ; dann, die Augen auf dieses und jenes Gemälde geheftet, in die Tasten griff und phantasirend den empfangenen Eindruck musikalisch auszudrücken strebte. Der Einfall sieht auf den ersten Blick ganz geistreich aus. Diese mit humoristischem Behagen dargestellte holländische Bauernschenke von Ostade oder das bunte Treiben jener Kirmeß von Teniers, jenes seltsame phantastische Bild, wo Rembrandt einen Chemiker oder Philosophen, einen „dunklen Ehrenmann", umgeben von wunderlichem Geräthe, aus tiefem Schatten phantasmagorisch herausblicken läßt, der helle Jubel jenes Altarblattes von Correggio, wo die Himmlischen alle, Engel und Heilige, ein kleines Champagnerräuschchen zu haben scheinen, der edle, himmelwärtsblickende Schmerzensausdruck jenes dornengekrönten Ecce Homo von Guido Reni, die anmuthige Würde jener Sybille von Domenicchino, selbst die Tollheit jenes fratzenhaften Teufelssabbats von Breughel, — sollte die Musik nicht ähnliche Stimmungen bis zur individuellen Färbung wiedergeben können? Faßt man die Sache so allgemein, so läßt sich die Frage freilich bejahen, wenn wir auch aus dem plebejisch derben, lustigen Allegro nicht herausfänden, es sei durch die Bauernschenke, aus jener edel gemessenen Melodie nicht, daß sie durch den Eindruck jener Sybille hervorgerufen worden und den Zusammenhang beider Kunstwerke erst einsehen könnten, wenn uns beide gleichzeitig gegenwärtig wären, ganz abgesehen davon, daß auch gewisse specifische Vorzüge des Gemäldes, wohlgeordnete Gruppirung, warmes Colorit, sprechend individuell aufgefaßte Köpfe u. s. w. eine direkte Reproducirung in der andern Kunst gar nicht zulassen.

Der Abbé wäre aber freilich in Verlegenheit gerathen und hätte die Musik für insolvent erklären müssen, wenn man ihn aufgefordert hätte, das musikalisch zu interpretirende Gemälde bis in seine Einzelheiten hinein zu reproduciren und mehr zu geben als die allgemeinste Stimmung. Denn da ist z. B. eine flämische Kirmeß vom jüngern Teniers.*) Wir finden uns auf einem umzäunten Platze vor einer Schenke. Der geschäftige Wirth trägt Speisen und Getränke zu, welche sich die Bauern trefflich schmecken lassen. Einer, sichtlich benebelt, erhebt sich von seinem Sitze und bringt schreiend eine Gesundheit aus. Gleich daneben zeigt sich eine lustige Episode, ein altes Weib, das auf der Erde sitzt, wird von einem alten Gesellen zum Tanze im Wortverstande aufgezogen, während ein Nebenbuhler sie festzuhalten sucht. Eine feine Gesellschaft in vornehmer spanischer Tracht zeigt sich an der Eingangsthür. Die Damen nehmen Anstand, einzutreten, ein Cavalier scheint sie über den Punkt der Schicklichkeit mit Wort und Miene zu beruhigen. Im Hintergrunde wird ein Maibaum umtänzt, ein dicker alter Geselle sieht mit inniger Erbauung dem Tanze zu, wie die ganze Stellung des kaum ameisengroß erscheinenden Patrons auf das Ergötzlichste ausdrückt. Wie hätte nun die Musik diese geistreichen Details wiedergeben sollen? Gesetzt auch, eine Dudelsacksmelodie, ein derb lustiges Allegro, und ein zierlicher Menuett suchten die einzelnen Gruppen zu charakterisiren, es würde Stückwerk und vom Eindruck des Bildes himmelweit verschieden bleiben.**)

---

*) Im k. k. Belvedere zu Wien. Unbegreiflicher Weise läßt Kugler in seiner „Geschichte der Malerei dieses durch geistvolle, lebendige Darstellung, harmonisches und leuchtendes Colorit und vortreffliche Erhaltung unschätzbare Gemälde unerwähnt.

**) Ein Seitenstück zu dem Unternehmen Voglers sind die peintures musicales von Ch. Voß (Op. 222), in denen versucht wird le vol de la fortune von Guido Reni, la chasse de Diane von Domenichino und la Madonne Sixtine von Raphael musikalisch zu interpretiren. Das erste Stück in Form einer Etude, das zweite ungefähr in dem Zuschnitte der Mendelssohnschen Lieder ohne Worte oder größere Scherzi, der dritte als kleine Phantasie, übrigens alle drei Stücke ganz und gar im flachsten Salonstyl. Selbst Reni's fliegende Fortuna (vol heißt hier nämlich Flug und nicht etwa Diebstahl) hätte trotz ihrer leeren, flachen Idealität nicht verdient, in so trivialen Galoppademelodien charakterisirt zu werden. Bei der Jagd der Diana — richtiger das Wettschießen der Nymphen Diana's — ist die übermüthige Jagdlust der frischen Jägerinnen vom Musiker auch ziemlich zahm und oberflächlich wiedergegeben, doch ist es von den dreien noch das beste Stück. Beinahe Frevel war es aber, sich mit einer Phantasie, die nicht höher reicht, als bis zur bel étage des Salons, an das Gemälde zu wagen, in dem sich vor dem Beschauer die Herrlichkeit des Himmels zu öffnen scheint. Zwar wimmelt das Stück von Gefühls-Ukasen: „profondamente religioso, con elevazione, con espressione progressiva, pesante e grave, dolcissimo, grandiosissimo, religioso, trionfale, und das einfache con espressione wird in dem zwölf Seiten langen Stücke nicht weniger als vierzehn Mal commandirt, aber natürlich haben derlei Dinge nicht mehr Werth, als die Spruchbänder, die auf alten Kupferstichen den Leuten aus dem Munde hängen, und auf denen geschrieben steht, was man in der Sache selbst nicht findet. Die Stelle con elevazione scheint die Hauptfigur darstellen zu sollen, sie könnte übrigens recht gut eine Cavatine in einer Verdi'schen Oper vorstellen. Nächstdem begegnen wir

Oder z. B. die Schatzgräberin desselben Meisters. Aus einem in gespenstiger Helle leuchtenden Hintergrunde schreitet ein altes, bürgerlich gekleidetes Weib, das in Zauberkünsten wohl erfahren zu sein scheint, nach vorwärts, einen Korb voll Goldschmuck, Edelsteinen u. s. w. am linken Arme. Eine Procession der tollsten Teufelsgespenster begleitet sie, schreiend, tobend und gestikulirend; sie können ihr Nichts anhaben, so wollen sie sie wenigstens irre machen. Da ist ein nackter, überaus kolossaler Pferdeschädel, der aus seinen Augenhöhlen mit klugen Menschenaugen blickt. Da ist ein Frosch, der sich über die Kühnheit der Hexe vor Erstaunen gar nicht fassen kann; da ist ein anderes Fratzenbild, das mit salbungsvoller Miene, die jedem Präses eines Conventikels Ehre machen würde, die Tatzen faltet. Zu ganzen Klumpen wälzen sich die Mißgestalten über einander, während fliegende Fische phosphoreſcirend durch die Lüfte streichen. Ernster scheint die Gefahr von der andern, rechten Seite. Hier bäumt sich der Kettenhund der Hölle, der dreiköpfige Cerberus, ein Mittelding von Hund und Drachen, wild und riesenhaft auf. Aber ohne sich im Weitergehen aufzuhalten, hebt die Hexe mit entschlossen drohender Miene ein großes Küchenmesser gegen ihn. Sie wird wohl unangefochten den Schatz in Sicherheit bringen, und die Moral des Ganzen ist, daß einem entschlossenen alten Weibe der Teufel selbst Nichts anhaben kann.

Oder z. B. hier: „Joseph stellt seinen Vater Jakob dem Pharao vor," von Ferdinand Bol.*) Die Herablassung des Pharao hat etwas Verächtliches, er sieht mit kaum verhehlter ekler Abneigung auf den alten dürftigen Hirten, dessen Stellung kriechende Demuth ausdrückt. Aus den Blicken Beider spricht wechselseitiges Mißtrauen. Joseph steht zwischen Beiden, sanft, klug, edel. Man ahnt, was geschehen wird, wenn einst ein Pharao kommt, „der Nichts mehr von Joseph weiß." Oder eine der lieblichen, heiligen Idyllen Raphael's, die sogenannte „Madonna im Grünen."**) Der kleine Johannes hat in der Wildniß zwei Rohrstäbchen zu einem Kreuze zusammengefügt, er bringt dem Christkindchen das Spielwerk. Maria blickt ihn holdselig lächelnd an, sie ahnt nicht die inhaltschwere Bedeutung der kindlichen Gabe!

Man sieht also, daß man nur auf den geistigen Gehalt eines bedeutenden

---

einer prière, einem Engelchore (Choeur d'Anges), einer Hymne: Gloria in excelsis, Alles so gehalten, daß man dabei, wenn eben etwa Eis oder Confekt herumgegeben wird, diese guten Sachen (wir meinen das Eis oder Confekt) mit vollkommenem Behagen genießen kann. Herr Voß hat in vier anderen Tonstücken die Pariser Grisetten- und Lorettenbälle verherrlicht, wozu er offenbar mehr Beruf hatte als er dem Meisterstücke Raphael's gegenüber bewiesen.

*) In der Dresdner Gallerie.

**) Im Belvedere zu Wien. — „Die Jagd der Diana", deren bei Gelegenheit der Voß'schen Stücke gedacht worden, befindet sich in der Borghesischen Gallerie zu Rom. — Die „fliegende Fortuna" des Guido Reni ebenda im Capitol, ein anderes Exemplar im Museum zu Berlin.

Werkes der bildenden Kunst, wie wir beispielsweise bei einigen gethan, etwas tiefer einzugehen braucht, um sogleich Ideen und Beziehungen zu finden, welche weder Abbé Vogler, noch selbst Mozart oder Beethoven durch Töne auch nur im Entferntesten wiedergeben oder auch nur andeuten konnten, und die Klavierphantasien in der Gemäldegallerie waren sonach weiter Nichts als eine recht hübsche Spielerei. Aber dennoch gibt es wirklich Etwas, das man gemalte Musik nennen könnte und das sich leicht in Töne rückübersetzen ließe. „Der Eintritt der Musik ist in der Malerei," wie Vischer meint, „so vorbereitet, daß man sagen kann, man höre überall ihren Schritt schon an der Pforte."*)

Daß es musikalische Malerei giebt, weiß Jedermann, einige ärgern sich sogar darüber. Es giebt aber, wie gesagt, auch gemalte Musik. Insofern Landschaftsbilder, besonders jene der Rottmann'schen Schule und Richtung, wahre Stimmungsbilder sind, verdienen manche davon den Namen gemalter Sonatensätze, hier eine Mondnacht aus H-moll, oder düstere Dämmerung aus Fis-moll, hier ein deutscher grüner Buchenwald aus E-dur, eine milde Abendlandschaft aus A-moll u. s. w. Wer sich in deutschen Kunstausstellungen umsieht, wird besonders viele Landschaften aus B-dur und C-dur bemerken, viele Alpenbilder gehen dagegen aus D-dur u. s. w. Aber Scherz bei Seite, es ist wirklich etwas mehr als willkürliche Spielerei in diesen Analogien. Moritz Carrière in seiner Besprechung der historischen Kunstausstellung in München**) trifft das Rechte: „Die Landschaft," sagt er, „ergreift das Naturleben in seiner Totalität, um in den Formen des Erdkörpers und seiner Vegetation, im Wechsel von Land und Wasser, von Luft und Wolken und in der Beleuchtung die charakteristische Weise bestimmter Gegenden oder einen Reflex menschlicher Gefühle, eine Seelenstimmung auszusprechen und einen rechten Triumph zu feiern, wenn Beides zumal gelingt, wenn das Bild zugleich wie ein Gedicht wirkt und doch mit objektiver Naturwahrheit ausgestatten ist, wenn es die Seele des Künstlers so gut wie die Landschaft selber enthüllt. Das Gefühl für landschaftliche Schönheit gehört der romantischen Welt an; ihre Darstellung selbst ist der am Meisten zur Musik hingewandte Theil der bildenden Kunst. In der Natur, wie vor dem gelungenen Bilde werden wir zu Stimmungen erregt, für die das Wort uns fehlt oder nicht ausreicht, die in ihrer Unsagbarkeit dem Reiche der Töne verschwistert sind." So ist es! Aus jenem verglühenden Abendrothe spricht es uns wie milde Wehmuth an, was wir beim Anblicke dieser Gebirgsmassen empfinden, ist Etwas, das wir ohne Weiteres Andacht nennen dürfen, verhüllte Schrecken lauern

*) Aesthetik, 3. Theil, 2. Abschnitt, Seite 778, § 746.

**) In Westermanns Monatsheften, November- und Dezemberheft 1858.

in dieser finstern Felsenkluft, wohlige Heiterkeit schwebt über jenen sonnigen Auen. Nun sind freilich jene Baumgruppen, Wasserspiegel, Bergeshöhen an sich betrachtet eben nur Baumgruppen, Wasserspiegel, Bergeshöhen und keineswegs stille Wehmuth oder Andacht u. s. w., gerade wie das musikalische Thema ein Klanggebild und keineswegs stille Wehmuth, Andacht u. dergl. ist. Aber jene Baumgruppen u. s. w. wecken in uns eine Stimmung, die jener ganz gleich ist, die, durch andere entsprechende Objekte direkt angeregt, den Namen der Wehmuth, Andacht, oder wie sonst, führet. Wir übertragen nun unsere Stimmung auf die Landschaft oder die Musik, und sprechen von einem wehmüthigen, frommen Adagio, von dem wehmuthvollen Ernst dieser Landschaft u. s. w. Das Alles sind ganz einfache Wahrheiten, die sich nicht wegläugnen lassen, eben weil es einfache Wahrheiten sind. Daß auch bei der Malerei, die es doch mit bestimmt umrissenen Gestalten zu thun, ein Mißverstehen und Vergreifen des Kunstwerkes möglich sei, beweist eine Stelle aus Julius Große's übrigens ungemein geistreicher Schrift über die Münchner Kunstausstellung. Wir lesen Seite 162 wörtlich Folgendes: „eine Scene aus dem dreißigjährigen Kriege von Czermak, wie Mönche von Soldaten vertrieben werden, zum Schrecken der Armen, denen sie wohlgethan, war in der Originalität der Gestalten und malerischen Technik ein Kabinetsstück und ein Kleinod ersten Ranges in der Ausstellung. Diese hilflosen Kranken in der Vorhalle, die bettelnden und nackten Kinder, welche dem davon gehenden Prior die Hand küssen, die drohende, ungebrochene Gestalt dieses Geistlichen, Alles in Allem war die Charakteristik so individuell und scharf, wie selten auf deutschen Bildern." Trotz dieser scharfen Charakteristik hat der Beurtheiler das Bild doch vollkommen mißverstanden. Nicht Mönche, die Armen wohlzuthun gekommen sind und von roher Soldateska vertrieben werden, hat Gallaits talentvoller Schüler dargestellt, sondern Dominikaner, welche, von Soldaten unterstützt, böhmischen, der Utraquistensekte angehörigen Bauern die Zeichen ihres Glaubens, die vergraben gewesene Bibel mit dem rothen Kelchzeichen auf dem Buchdeckel, den Abendmahlskelch selbst u. s. w. confisciren, und dafür an die Kinder Heiligenbilder vertheilen, während die Sektirer in Schmerz und ohnmächtiger Wuth eben Alles dulden müssen, einer von ihnen den grimmig knurrenden Haushund mit Mühe zurückhält, dagegen ein Soldat den goldenen Kelch als gute Beute behaglich einsteckt, und in dem eisernen Gesicht des Priors ein deutliches „ihr sollt und müßt" zu lesen ist. Und können etwa Moritz Schwind's mit allgemeinem Entzücken aufgenommene „sieben Raben" des Programms entbehren? Auf solche Erfahrungen hin wird demnach schwerlich Jemand den Satz aufstellen wollen, die Malerei enthalte Nichts als die Nachahmung natürlicher Gegenstände in Umrissen und Farben, oder vielleicht gar nur ein geregeltes Wechselspiel von Contouren und Farben-

tönen, denn selbst die Naturnachahmung bleibt problematisch, wenn man die Situation und die Charaktere so ganz anders aufzufassen Gefahr läuft, als der Maler wollte — wie das Beispiel des Czermak'schen Gemäldes deutlich lehrt, — abgesehen davon, daß der Maler oft Dinge malen muß, für welche er in der ganzen Natur kein Vorbild findet, wie gewisse phantastische Gestalten, als Tritonen, Hippokampen, Drachen, Sphinxe, Greife u. dergl., nach denen er sich in Menagerien und Naturalienkabinetten vergebens umsehen würde. Wenn nun schon der Maler, der doch die natürliche Gestalt der Dinge darzustellen hat, kein bloßer Kopist der Natur sein darf, und wir aus seinem Bilde Allerlei herauslesen müssen, so wäre der malende Musiker vollends zu tadeln, der sich auf grobsinnliche Nachahmung des Hörbaren verlegen, und etwa in einem Pastoralstücke knallende Hirtenpeitschen und tutende Kuhhörner anbringen wollte. Es fehlt nicht an Geschmacklosigkeiten dieser Art, und die Nachahmung des Kleingewehrfeuers in Beethovens Schlacht von Vittoria durch große Rasseln ist eigentlich nichts Besseres. Wie sich aber äußere, augenfällige Gegenstände in der Seele eines großen Tondichters spiegeln, um von ihm in seiner Sprache, d. i. in den Musikton übersetzt zu werden, davon bleibt Beethovens Pastoralsymphonie ein unsterbliches Beispiel, und wenn der Componist beischrieb: „mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei," so hat er damit etwas Aehnliches sagen wollen. Nicht die Sache selbst wollte er malen, das hätte er (der sinnige Scherz der Wachtel- und Kukuksrufe, und Einzelheiten im Gewitter abgerechnet) auch mit musikalischen Mitteln gar nicht vermocht, sondern den von ihnen empfangenen Eindruck wollte er aussprechen. Das Aufathmen in freier, ländlicher Weite, den gedankenvoll sinnenden einsamen Gang am Bache, die Aufregung fröhlich unbefangener Lust, das Erschütternde der losgelassenen, hereinbrechenden Naturmächte, die frohen Stimmen des Dankes und der Anbetung, so malt er seinen Tag auf dem Lande. Haydn hält sich mehr an direkte Nachahmung der sinnlichen Eindrücke, des Sichtbaren und Hörbaren durch Tonmittel. Er freut sich so herzlich, daß er für Löwengebrüll wie für Gurren der Turteltauben, für die ungeheuerliche Plumpheit des Wallfisches, wie für den zierlichen „Wechselflug" buntschimmernder Vögel*) die rechten Noten zu finden weiß — und wer sollte es ihm übel nehmen, und sich, wie Tiecke's höchst gebildete Phantasusgesellschaft, in wohlfeiler ästhetischer Weisheit ergehen, daß dergleichen eigentlich unzulässig und kleinlich sei? Man erzählt, daß einst, da die eben veröffentlichte „Schöpfung" Haydns aufgeführt wurde, bei den Worten „schrecklich rollten die Donner umher" unvermuthet ein starker Donnerschlag den Saal erschütterte, worauf Jemand sogleich improvisirte: „o schweiget, die ihr kritisirt, hier hat der Himmel selber applaudirt!" Wirklich

*) Durch kurze, einander kreuzende Läufe der Holzbläser.

verdient dieser Donner eine Stelle neben dem berühmten Phidiasdonnerschlage, dessen Spuren im Tempel von Olympia die Griechen als ein vidi des Himmels für die Zeusstatue des Künstlers in Ehren hielten. Daß aber Haydn auch da, und fast schöner zu malen versteht, wo ihm kein unmittelbares Modell zu Gebote stand, zeigt in seinen Werken gar Manches, er hat vielleicht nichts Genialeres geschrieben, als das die Schöpfung einleitende Chaos, dieses orphische Weltei voll ringender Kräfte, die alle an's Licht wollen und sich zu festen Formen zu gestalten streben. Und es ist bezeichnend, daß Haydn, der Maler des Größten und des Kleinsten, zugleich der unbefangenste, seiner Kunst frohefte Musikmacher war, den es je gegeben. Denn es ist ein seliges Vorrecht des Componisten, daß er ohne weitere Neben- und Hintergedanken „Musik machen" darf, d. h. sich nach Belieben im Strome der Töne baden, und Tongestalten vor sich spielen lassen, und daß man eben so gut den Poseidon fragen könnte, warum er jetzt die Wogen stürmen lasse und jetzt das Meer glätte, als einen Componisten, warum er jetzt ein erschütterndes Forte loslasse und jetzt die Töne zum Pianissimo beruhige. Der Gott und der Künstler würden Beide vielleicht antworten: „ich thue es, weil ich es thun kann!" Aber ganz falsch wäre es (wie auch Vischer einem Beurtheiler vorgeworfen hat), deswegen die Musik in rein formelle, inhaltslose und in inhaltsvolle d. h. irgend eine besondere poetische Intention bergende zu theilen. Es gibt gar keine Formalmusik. Selbst wo der Musiker gar Nichts wollte, als seine Herrschaft über Töne und Tongestalten in anmuthiger oder mächtiger Weise erproben, wird das von ihm Geschaffene irgend eine Stimmung aussprechen, und spräche es (wie Schumann vom Mendelssohn'schen G-moll-Concerte sagt) eben nur das aus, „was ein Meister im reinsten Wohlgefühle empfindet." So sind viele Sätze von Sebastian Bach zunächst tüchtige Durchführungen eines tüchtigen Thema, aber bekäme einmal ein Musiker von einem Philologen die Aufgabe, den homerischen Ausdruck κύδει γάιων (seiner Kraft sich freuend) musikalisch zu illustriren, so spiele er nur ein solches Bach'sches Stück! Schiller rühmt an einem Matthison'schen Gedichte, daß es einen Eindruck mache, wie eine schön gespielte Sonate, womit nicht der Wohlklang der Sprache, nicht das rhythmische Ebenmaß der Verse, sondern die Wahl und Folge der Gedanken selbst gemeint ist.*) So sagt Rumohr von den Werken Raphaels: „Die Umrisse (der Figuren und Gruppen) nähern sich anmuthsvoll dem Rande, ohne ihn je zu berühren, zeichnen ihre Aus- und Einbeugungen gegen den Grund mit einem Liniengefühle, welches an musikalische Modulationen erinnert."**) Wohlan! wenn der Dichter, wenn der Maler Musikalisches liefern können, ohne daß ein

*) Im Rückblicke auf das früher von uns Entwickelte ist es nicht ohne Interesse, daß das Gedicht eine Landschaftsschilderung enthält.

**) Ital. Forschungen III. S. 19.

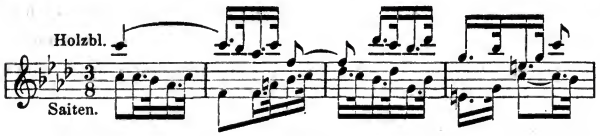
Ton erklingt, so dichte und male der Musiker getrost — wenn ihm auch kein Wort und keine umrissene Gestalt zu Gebote steht, sondern nur verwehende Klänge. Nur vergesse er dabei nicht, daß er nicht die Aufgabe hat, durch Musik etwa die Poesie und Malerei überflüssig zu machen. Nur muthe er der Musik nicht zu, das leisten zu sollen, was ihre Schwesterkünste auf eigenem Gebiete leisten und was überhaupt nur dort geleistet werden kann. Nur erinnere er sich, daß er vor allem Andern **Musiker** ist.

II. Augenmusik.

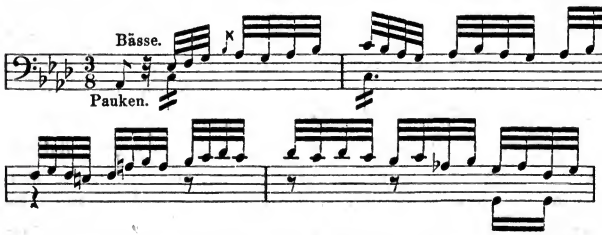
Mit diesem Worte bezeichnete man ehemals die (längst vergessene) Spielerei des sogenannten Farbenclaviers, eines Apparates nämlich, an dem Farben nach der Analogie der Tonskala geordnet waren, und bei Berührung entsprechender Tasten erscheinend in ihrem Wechselspiel und Zusammenleuchten etwas für das Auge hervorbringen sollten, was dem musikalischen Eindrucke der Töne für's Ohr entspräche. Heutzutage versteht man unter Augenmusik etwas ganz Anderes, solche Musik nämlich, deren Feinheiten und (wenn man es so nennen will) Schönheiten für den Leser der Partitur, nicht aber für den Hörer da sind. Es ist dieses vorzüglich auf die Contrapunktisten gemünzt, deren Musik allerdings zuweilen in Tinte oder Druckerschwärze genießbarer ist, als in Tönen. In ihren Sätzen für vier, fünf oder noch mehr Stimmen finden sich Nachahmungen, Verkleinerungen, Umkehrungen und Verkehrungen, welche ihnen ohne Zweifel Schweiß und Kopfzerbrechens genug gekostet haben, und die ihnen kein Mensch abhört, denn das faktische Resultat für das Ohr ist ein Durcheinanderbrausen von Stimmen, in dem das Einzelne völlig verschwindet. Der Schulmeister aber zeigt sie dem Schüler in der Partitur wie seltsam wunderbare Petrefakte vor, durch die Gläser seiner Brille funkeln Freudenthränen und er prätendirt, der Schüler solle im nächsten Pensum etwas Aehnliches liefern. Der Schüler seufzt, gedenkt der Klöster, wo ehemals Novizen zur Uebung in der Obedienz verdorrte Pflanzen begießen mußten und schnitzelt seinen Contrapunkt in der Undezime und Duodezime. Man mag Recht haben, über Pedanten und Kleinigkeitskrämer zu lachen, aber Unrecht ist es, hier auch selbst Sebastian Bach, an dessen geistige Größe unser ganzes Musik-Aevum nicht hinanreicht, antasten zu wollen. So hat man auch auf Stimmen und Gänge im Schlußchore des ersten Aktes im Lohengrin hingedeutet, die eben Niemand heraushört.

Bei welchem Componisten aber fände sich dergleichen nicht? Bei welcher complicirteren Musik (mit Ausnahme des hell durchsichtigen und dabei auch nach den Klangfarben die einzelnen Stimmen deutlich scheidenden Streichquartetts)

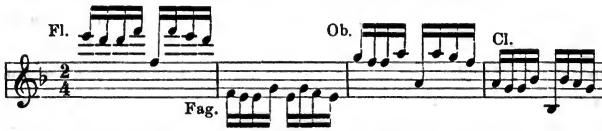
fände es sich nicht? Und welchen Einfluß hat nicht die Stärke der Besetzung, das Lokal, selbst die zufällige Stellung des Spielers oder Hörers? Allerdings gibt es aber Stellen, wo man treffliche Züge nie und unter keinerlei Umständen auszunehmen vermag. Die Imitation im Andante der C-moll-Symphonie:



wird (wie auch Berlioz richtig bemerkte) von dem eintretenden Forte der Pauken und Trompeten gedeckt, der mächtige Zug des Thema in den Bässen:



wird jedesmal unkenntlich, so oft Paukenschläge dazukommen, das leichte, reizende Wechselspiel in der neunten Symphonie (S. 39 der Partitur):



bleibt in der Clarinette und dem Fagott vollkommen unhörbar, und wird von den in drei Oktaven unerbittlich einherschreitenden Saiten völlig verschlungen. Man könnte ähnliche Beispiele zu Dutzenden ausfindig machen.

In meinen musikalischen Lehrjahren pflegte ich bei Proben großer Instrumentalwerke, besonders Beethovenscher, in der Partitur mitzulesen. Ein Bekannter, der mit in die Noten sah, hatte seinen größten Triumph, wenn eine von ihm gemachte Prophezeihung, diese oder jene Figur der Violen u. dergl. werde man nicht hören, sich faktisch bestätigte, natürlich dozirte er nun, wie er die Sache anders (wie sich von selbst versteht, besser) gemacht hätte. „Mich Knaben ärgerte die Sentenz", die aber jetzt gelten zu lassen ich keineswegs gewillt bin. Ist nun dergleichen ein Versehen der Meister, ein Verrechnen im Effekt, mit einem Worte: ein Fehler? — Vielleicht! —

Die Sache hat aber noch eine ganz andere Seite.

Man hat aus dem Alterthum eine Statue erhalten, von der Julius Braun*) unter Anderm sagt: „Der Rücken, den Niemand mehr sehen sollte, nachdem er seine Stellung im Giebel einmal eingenommen, ist nicht minder bewundernswerth in Kraft und Weichheit ausgeführt.“ Dagegen kann man antike Statuen nach Dutzenden zählen, die, für eine Aufstellung in der Höhe berechnet, ihre dem Beschauer abgewendeten Partien nur auf das Flüchtigste durchgeführt, oft halb roh gelassen, zeigen.

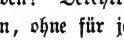
Es wird uns wenig kümmern, ob wir in jener, einen kräftigen jungen Mann darstellenden, vom Vordergiebel des Parthenon erhaltenen Statue, wie viele Archäologen (auch J. Braun) einen Herkules, oder, wie J. Overbeck, einen Theseus, oder, wie Welcker, einen Kekrops, oder, wie Bröndstedt, einen Kephalos zu erkennen haben. Aber wichtig ist es für uns, daß dieses herrliche Bildwerk, eine Arbeit des Meisters der Meister der Bildhauerkunst, daß es eine Arbeit von Phidias ist, während jene andere, bei denen der Bildhauer bis auf Zoll und Linie berechnete, wie weit er arbeiten müsse, und folglich auch bis auf Zoll und Linie und nicht weiter arbeitete, der römischen Kaiserzeit, d. h. der Zeit des von Jahrfünfzig zu Jahrfünfzig größeren Kunstverfalls angehören. Welchen Grund hatte nun in aller Welt Phidias, Mühe und Sorgfalt an Etwas zu wenden, was fortan keines Menschen Auge mehr sehen sollte, durch zwei Jahrtausende auch wirklich nicht sah, bis Lord Elgins Kunstraub das Werk seinem eigentlichen Bestimmungsorte entführte? War das Verfahren jener späteren römischen Bildhauer nicht klüger und besser? Klüger vielleicht, was man so „klug“ nennt, besser auf keinen Fall. Denn klar spricht sich der Unterschied aus: für Phidias war das Kunstwerk die Hauptsache, das Kunstwerk war um des Kunstwerkes willen da, bei jenen Andern war der Effekt die Hauptsache und das Kunstwerk um des Beschauers willen da. Jene Hingabe hat sich gelohnt. Wäre nicht Alles und Jedes mit der liebevollsten Sorgfalt, ohne erst zu fragen, ob es Jemand bemerkt und lobt, durchgeführt, so wäre jener Theseus und Kephalos sicher nicht das Werk, von dem Meister Dannecker sagte: „Seine Glieder scheinen wie von der Natur abgeformt, ohne daß wir jemals so glücklich sind, im Leben Aehnlichem zu begegnen, oder begegnen zu können.“ Die Trefflichkeit der dem Auge verborgen bleibenden Partien hat die Trefflichkeit der sichtbaren zur consequenten Folge. Es ist jene großartige Verschwendung (wenn man es so nennen will) das echte Merkzeichen des gottbegabten Genius, der es nicht gelernt hat, mit seinen Kräften zu sparen, weil er deren Unerschöpflichkeit im eigenen Innern

*) „Geschichte der Kunst in ihrer Entwickelung durch alle Völker der alten Welt hindurch 2. Band, Seite 566.

fühlt. Darum schafft er auch das von göttlicher Kraft belebte Kunstwerk, dessen zwingende Gewalt unwiderstehlich ist, jene andern liefern geschmackvolle und geschickt ausgeführte Decorationsarbeiten.

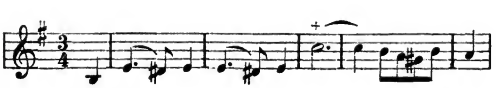
Die Anwendung des Vorstehenden auf die sogenannte „Augenmusik" kann Jeder machen. Jene herrlichen, großen Tondichtungen wären im Großen und Ganzen nicht, was sie sind, wenn der Tondichter nicht Alles und Jedes darin um seiner selbst willen darin liebevoll erfaßt und an seine Stelle gesetzt hätte, unbekümmert, ob der Philister im Publikum entzückt schreit: „welch geschickter Canon alla quinta." Und wenn nun z. B. die Es-moll-Fuge im ersten Theile des wohltemperirten Clavieres (um ein bestimmtes Beispiel zu nennen) alle ihre feinen Züge und Bezüge erst dem Notenleser offenbart, hat jene feste Consequenz im Einzelnen nicht auch die feste Consequenz im Ganzen zur Folge, ein voll pulsirendes Leben, wenn auch seine Elemente verborgen bleiben? Verehrt die Meister, welche ihre Schätze mit vollen Händen ausspenden, ohne für jeden Groschen oder Thaler ihre Zinsen und Nutzungen beziehen zu wollen!

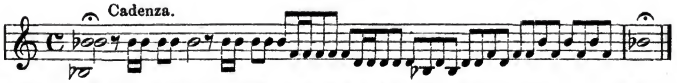
III. Takttempo und Tempo rubato.

Das Tempo rubato war eine Zeit lang eine wahre Manie der Pianisten, wer sich an den Takt gehalten hätte, würde für einen Pedanten gegolten haben. Schindler (für den Tempo und Temponahme der Beethoven'schen Compositionen ungefähr dasselbe ist, was für Byron's Manfred der Geist Astartes, er wird es nicht los, sich und Andere damit zu quälen) verlangt es für Beethovens Claviersachen durchaus, und beruft sich auf des Meisters Beispiel und Willen. Noch mehr, er verlangt es selbst für die Symphonien! Beethoven selbst hat in seinen Partituren (erstes Stück der achten Symphonie u. s. w.) höchstens ein schüchternes Rallentando vorgezeichnet, was für Orchesterstücke zu Mozart's Zeit schon als ein ungeheures Wagestück angesehen worden wäre. Liszt geht in seinen Werken noch weiter, er bringt in seinen Partituren förmliche Zeichen für Beschleunigung und für Verzögerung des Rhythmus, ähnlich wie man das Zunehmen und Abnehmen der Tonstärke durch das bekannte Zeichen  zu bezeichnen gewohnt ist. Wer Liszt je ein Orchesterwerk dirigiren sah, wird sich erinnern, wie er hier antrieb, dort zurückhielt, hier eine Weile den Strom der Töne im gleichmäßigen Fortwogen erhielt, dort die Bewegung plötzlich unterbrach, zu Zeiten auch den Stab fallen und das Orchester seinen Weg allein weitergehen ließ. Wenn die „Neue Zeitschrift für Musik" dieses Verfahren in Schutz nahm, so tönte, merkwürdig genug, auch aus den Reihen ihrer erbittertsten Gegner eine ähnliche Stimme — Riehl's — für Sebastian Bach, wo denn die Art des Vortrages im Ganzen und Einzelnen so sehr in die Hand des Spielers gegeben und

er mit ſo unbeſchränkter Vollmacht ausgeſtattet wird, daß man ohne Weiteres daſſelbe Stück nach einander von zwei verſchieden auffaſſenden Spielern als zwei grundverſchiedene Compoſitionen vortragen laſſen könnte, und Bach ſelbſt vielleicht in beiden Vorträgen ſein Werk nicht wiedererkennen würde. Bach's Schüler — Kirnberger — dachte anders. In ſatyriſcher Laune hörte er nach der Produktion eines Tempo-rubato-Spielers einſt lange Zeit dem in ſtrengſter Gleichförmigkeit fortpolternden Geſtampf einer Walkmühle zu — entzückt über den herrlichen Takt. Zu Mozart's Zeit (man ſehe die betreffenden Stellen aus Originalbriefen in O. Jahns Werke) war das Rubato kein völliger Wechſel der Bewegung, die linke Hand des Pianiſten hatte vielmehr das rhythmiſch beſtimmte Maß ſtrenge feſtzuhalten und durfte alſo im Wortverſtande nicht wiſſen, „was die rechte thut," welcher es vergönnt war, zu zögern und zu eilen. Wenn Schindler als Beiſpiel ſchildert, wie Beethoven ſeine E-dur-Sonate (Op. 14) vorzutragen pflegte und wir nun leſen, daß das erſte mit der Bezeichnung „Allegro" verſehene Stück alle Augenblicke in ein Andante u. dgl. umſchlägt, dann wieder das urſprüngliche Tempo eintritt, hier ſogar eine einzelne Achtelnote mitten in einem Takte kräftig angeſchlagen und „angehalten" wird; wenn wir weiterhin leſen, daß Beethoven einen von ihm als Allegretto bezeichneten Satz als „Allegro furioſo" ſpielte, und auf einem, nicht mit einer Fermate bezeichneten Accord, oder, wie es richtiger heißen ſollte, auf einer einzelnen Note der Melodie*) „ſehr lange verweilte," ſo wollen wir gerne glauben, daß Beethoven wirklich ſo ſpielte, weil der Geiſt des Schaffens in ihm nie ruhte, auch nicht, wenn er längſt fertige Werke wieder einmal zur Hand nahm. Sein ſpäteres Herumtaſten an der C-moll-Symphonie iſt eben auch aus Schindler bekannt. Der Meiſter war ſeines Werkes Herr und konnte ſich dergleichen erlauben. „Der Meiſter kann die Form zerbrechen, mit weiſer Hand zu rechter Zeit, doch wehe u. ſ. w." Man denke ſich die heilloſe Confuſion, wenn jeder Pianiſt nach eigener Einſicht und eigenem Geſchmack oder Ungeſchmack in Beethoven eigenmächtig herumwirthſchaften ſollte! Wenn in einem Artikel der „Neuen Zeitſchrift" geſagt wurde, der Dirigent der Leonoren-Ouverture ſolle bei der Fanfare den Taktſtab ruhen laſſen und dem Trompeter die Ausführung ganz anheimſtellen, ſo muß man unbedingt beiſtimmen, denn die Fanfare iſt eigentlich Nichts als in mehrere Takte geſchiedene Ausführung der vorhergehenden Fermate und es könnte die betreffende Stelle auch ſo geſchrieben ſein:

*)

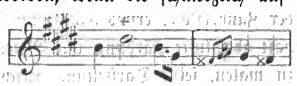




Bei einer ſolchen Cadenz wird kein Menſch taktiren, ſo wenig wie bei der Oboencadenz im erſten Allegro der C-moll-Symphonie. Solche Stellen ſind ausdrücklich vom Componiſten dem Ermeſſen des Ausführenden anheimgeſtellt. Aber eben *weil* ſie es ſind, muß man umgekehrt folgern, daß es die übrigen *nicht* ſind, das heißt: daß der Ausführende ſich den Vorſchriften des Tonſetzers über das Maß der Bewegung zu fügen hat. Das Tonſtück ſchwebte dem Tondichter, als er es im Geiſte erfaßte, doch offenbar nur in *einer* Art vor, je genauer nun die Ausführung des wirklich niedergeſchriebenen Stückes mit jenem erſten geiſtigen Urbilde übereinſtimmt, deſto richtiger iſt das Kunſtwerk erfaßt, deſſen eigentliche Exiſtenz wir denn doch im Geiſte des Componiſten und nicht auf den Papierbogen voll Notenzeichen zu ſuchen haben.

Riehl beruft ſich bei ſeiner oben mitgetheilten Anſicht auf Deklamatoren, die daſſelbe Dichtwerk auf zehnerlei Art und doch jedesmal richtig auffaſſen können. Zehn Hamletſpieler können z. B. den berühmten Monolog jeder anders vortragen — Dehnungen, Pauſen machen, hier einen Satz raſch wegſprechen, dort auf jeder Sylbe ſtocken, Worte betonen oder fallen laſſen u. ſ. w. Hier iſt der Inhalt das Weſentliche und die rhythmiſche Form die Nebenſache. Löſe man den Monolog in bare Proſa auf, und ſein Inhalt bleibt derſelbe und damit auch ſein Weſen, nur die äußere Form iſt dann verloren gegangen: „zu ſein oder nicht zu ſein, das iſt die Frage! ob es beſſer ſei die Schleudern und die Pfeile des erzürnten Schickſals auszuhalten u. ſ. w.“ Aber eine aus dem Band der Rhythmik völlig und gleichſam zur Proſa aufgelöſte Muſik — wird ſie noch Muſik heißen können und nicht vielmehr ein bloßes Tönen und Klingen werden? Was würde man zu dem Architekten ſagen, der an einer Tempelfaçade ſtarke und ſchlanke Säulen willkührlich durcheinanderſtellen und alle Verhältniſſe verrücken wollte? Wer in der Muſik *nur* lyriſche Ergüſſe, *nur* Gemüthsinhalt findet oder dieſen einſeitig zur Hauptſache macht, der wird freilich Alles durcheinanderwerfen dürfen, wie es ſein einſeitiger Standpunkt nicht blos erlaubt, ſondern ſogar erheiſcht. Wer dagegen jeden andern Inhalt der Muſik läugnet, als ein bloßes Formenſpiel, muß Alles verwerfen, was die ſtrenge Regelmäßigkeit der Bewegung unterbricht, da es nach ſeinem Standpunkte nicht dem Ausdrucke dienen kann und folglich ohne Bedeutung und folglich ohne künſtleriſche Berechtigung iſt. Wir haben vorhin eines Architekten gedacht. Wir wiſſen aus Stuart's Meſſungen am Parthenon, daß dieſer Wunderbau gewiſſe, mit Beſcheidenheit und weiſeſter Einſicht angebrachte Abweichungen von der ſtrengen mathematiſchen Conſequenz wahrnehmen läßt: der Stylobat an den Langſeiten macht gegen die

Mitte zu einen leisen Bogenschwung, die Säulen stehen nicht ganz senkrecht, sondern etwas nach einwärts geneigt u. s. w. An Raphaels Sixtina sind die Augen ungleich gesetzt, was man erst bemerkt, wenn man den Kopf nach Zeichenbuchprinzipien prüft, gerade in jener Unregelmäßigkeit aber liegt eine wunderbare Wirkung. Das übermenschliche Schreiten des Apoll von Belvedere liegt, wie allbekannt, in den über das natürliche Maß verlängerten Schenkeln und Beinen. Aber alle diese Kunstwerke würden zu Mißbildungen, wenn statt solcher kleiner und doch so wichtiger und wirksamer Abweichungen von der starren Regelmäßigkeit die Formen willkürlich behandelt wären und die Regelmäßigkeit nicht den durchgehenden Grundton des Ganzen so sehr bilden würde, daß vielmehr genaue Messungen u. dgl. nöthig werden, um jene Abweichungen auch nur zu bemerken. Mit gleicher Gewissenhaftigkeit einerseits und geistreicher Freiheit andererseits sollte auch der Musiker vorgehen. Wenn z. B. im Finale der Cis-moll-Sonate jene wild heranrollenden Gänge, die sich an den zwei Accordsäulen brechen, nicht ganz gleichmäßig, sondern mit einem nicht allzuheftigen Beschleunigen der Bewegung gegen jene zwei Accorde hin gespielt werden, wenn die schmerzlich aufseufzende Note der Melodie des Seitensatzes



durch ein kaum merkbares Ritardando hervorgehoben wird, so ist damit dem Sinne und Wesen des Tonstücks in keiner Weise zu nahe getreten, und Taktstrenge darf keine Taktsklaverei werden. Aber eben so wenig darf künstlerische Freiheit zur Anarchie umschlagen. Wer jene C-dur-Sonate nach Schindler'scher Anleitung zu einem Gemenge langsamer und schneller Perioden und Tonglieder macht, oder die C-moll-Symphonie in der von Schindler vorgeschriebenen Weise spielen läßt, der kann sicher sein, nicht mehr Beethoven zu Gehör gebracht zu haben.

IV. Gluck.

Ist es nicht wunderbar, daß mitten unter der äußersten Unnatur, Verdrehtheit und Verschraubtheit aller gesellschaftlichen und sonstigen Verhältnisse, in der Zeit des Puders, des Zopfes, der Reifröcke und Fischbeinmieder, in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, der reinste griechische Kunstgeist fast gleichzeitig in drei deutschen Männern auflebte, deren jeder auf anderem Gebiete thätig war? Und nicht etwa als etwas schulmäßig An- und Eingelerntes, sondern als etwas im eigenen Geiste Wiedergeborenes, Eigenes, wie aus erster Quelle Strömendes! Göthe, Winckelmann, Gluck, das sind die Namen dieser wahren „Renaissance". Göthe, der Dichter, Winckelmann, der Kunsthistoriker, Gluck, der

Musiker. Hätten die Hellenen zur Zeit ihres Phidias, ihres Sophokles einen Tondichter gehabt, der unsere musikalische Technik besessen hätte, er würde vielleicht geschrieben haben wie Gluck. Die reinen, weißen Marmorbilder, die uns von jener Blütenzeit Zeugniß geben, die Sophokleischen Dramen, machen einen der Gluck'schen Musik sehr analogen Eindruck. Höchster Adel der Gesinnung und des Ausdrucks, einfache Größe, stille Hoheit, jede Empfindung in reinster, einfältiger Urkraft ausgedrückt, rein umschriebene, ideale Formen, Sparsamkeit der Kunstmittel, Alles und Jedes lebendige Gegenwart, und überall nicht mehr und nicht weniger als zur Sache gehört, das ist der Charakter der Gluck'schen Oper. Wie in der griechischen Tragödie wechselt Rede und Gegenrede zwischen wenigen Personen, zuweilen tritt die Kraft der Chöre mächtig unterbrechend dazwischen. Die so äußerst sparsam angebrachten Zweigesänge, die mangelnden größern Ensembles sind vielleicht zum Theile der geringen Gewandtheit des Componisten im Aufbauen vielstimmiger Sätze zuzuschreiben, glücklicherweise ist dieser Mangel hier ein Vorzug. Gluck versteht es freilich nicht, wie Mozart in seinen großen Ensembles (Quartett im Idomeneo, Sextett im Don Juan, Quintett in der Zauberflöte, erstes Finale im Titus) große, wohl gruppirte, durch meisterhaft abgestufte Färbung und Beleuchtung jeder Figur effektvolle Historienstücke zu malen, seine Darstellung gleicht der idealen Darstellung der altgriechischen Basreliefs und Vasenbilder, jede Figur möglichst selbstständig, in einfachen, vollständigen Contouren hingestellt, und die Gruppirung eigentlich mehr nur einfache Beziehung der Figuren auf einander als künstlicher Aufbau. Mozart's Gluckisirender Idomeneo verhält sich zu Gluck etwa so, wie die farbenbunten, künstlich gruppirten, mythologischen Malereien der Farnesina zur Antike. Selbst die Orchestration Gluck's hat in ihrer einfachen Schönheit etwas Marmornes — das Streichquartett herrscht vor, und wird nicht, wie bei Mozart, im lebendig aufgeregten Flusse der Stimmen und in raschen, bunten Figuren, sondern höchst einfach, oft in gehaltenen Noten oder gleichmäßiger Achtelbewegung verwendet, milder Glanz einfärbigen Marmors, während die sparsam aber an rechter Stelle angebrachten Bläser an die Benützung der Polychromie in der antiken Kunst mahnen. Umarbeitung, Zuthat in der Instrumentirung, wie Wagner in der Iphigenia in Aulis vorgenommen hat, ist hier so viel als Uebermalung eines kostbaren Originals, das dergleichen nicht verträgt. Gluck eben nur als eine Art Idealisirung der alten Lully-Rameau'schen Oper, als eine geniale Uebersetzung der tragédie Racine's in die Sprache der Musik auffassen, heißt ihm Unrecht zufügen. Es ist wahr, seine Texte sind auf diesem Boden gewachsen und er folgt ihnen getreulich Wort für Wort. Aber so wie bei jenen Dichtern Achilleus zum Achille, Menelaos zum roi Menelas, Herakles zum Hercule geworden, so ist dagegen der antike Zug in Gluck stark genug, jene für Versailles hoffähig ge-

wordenen Heroen wieder in ihre Heimath zurückzuführen, sie aus dem Französischen wieder in's Griechische zu übersetzen. Mit den gesprochenen Bravourarien in der französischen tragédie, wo uns Held oder Heldin ihre Gefühle und Leidenschaften erzählen, haben Gluck's Monologe in Recitativ und Arie Nichts gemein. Gluck setzt seine Helden von den Racine'schen tragischen Stelzen wieder auf den echte Kothurn. Wann hätte ein Franzose etwas Solches, wann hätte je ein Dichter etwas Höheres gedichtet, als die Scene, wo Iphigenia (in Tauris) ihrem noch unerkannten Bruder Orest das Geschick ihres Hauses abfrägt! Welche antike Heroine ist Quinault's Armida mit Gluck's Musik geworden, eine Art Medea; so übermächtig, daß die ganze Oper fast ein Monodram zu nennen ist, in dem die übrigen Figuren beinahe nur dazu dienen die Heldin, erst recht hervorzuheben!

Oulibicheff tadelt einmal sehr unverständig Gluck's Theophanien, er verlangt augenscheinlich romantische Musik dafür. Aber das Verhältniß des Griechen zu seiner Götterwelt war nicht das des Christen zum Jenseits, denn es war im Grunde auch nur ein idealisirtes Diesseits, und Diana darf zwischen die Menschen treten, ohne daß sie sich geberden wie Hamlet vor dem Geiste. Gluck hat auch hier in wahrhaft griechischem Geiste gefühlt und gedichtet. Seine Furien sind keine Wolfsschluchtteufel — im Orpheus sind sie die unerbittlichen Mächte des Hades, die der flehenden Bitte ihr kurzes, fürchterliches „no" entgegensetzen. Der Zaubergewalt des Sängers nachgebend, lassen sie sich allgemach auf Rede und Antwort ein, „was er denn wolle?" Der Ausdruck verhaltenen Grimmes in der Frage (wie schon früher in der Verwunderung, einen Sterblichen am Styx zu erblicken) ist wahrhaft erschütternd. Dann wundern sie sich über ihre Nachgiebigkeit. Dann geben sie, langsam weichend, nach. Selbst die Tonmalerei des fürchterlich rauhen Gebells des Cerberus dient in dieser unvergleichlichen Scene dem erhabenen Eindrucke des Ganzen, und die herzbewegenden Gesänge des Orpheus dazwischen! In der Alceste sind es Gestalten des Todtenreiches, die blutlosen Schatten des Hades, die auf einer Note ihren schauerlichen Chor anstimmen. Tränken sie Opferblut, so würden sie vielleicht über mehr Töne gebieten können. In der tauriſchen Iphigenia bringt die Schaar der Erynnien in der aufsteigenden D-moll-Skala gegen den Mörder ein, stets in langgehaltenen Tönen ihm ins Ohr singend: „er ist ein Muttermörder." Die Furie des Hasses in Armida mit ihrem Gefolge ist etwas ganz Anderes, eine allegorische Figur — und demgemäß behandelt.

Gluck hat nicht einseitig nach Wahrheit auf Kosten der Schönheit gestrebt, etwa wie sie die Lully'sche Declamationsoper zeigt. Er hat nicht nach Schönheit auf Kosten der Wahrheit gestrebt, etwa wie die Italiener seiner Zeit; die beiden Elemente durchdringen einander in seinen musikalischen Dramen. —

Da nun seine Werke ohne Rücksicht auf Zeit und Zeitgeschmack in sich vollendet den Stempel des ewig Schönen und ewig Wahren tragen, so können sie so wenig je veralten als die Werke der antiken Kunst.

Gluck wirkt mit einfachen Mitteln. Der Effekt sitzt in der intensiven Kraft des Ausdruckes seiner Melodien, in der präcisen Kraft seiner Harmonie, nicht in gehäuften Massen oder in gequälten Wendungen oder in allerlei äußerem Apparat, der, streng genommen, mit der Musik Nichts zu schaffen hat. Wir thäten recht wohl, wenn wir diese Wahrheit mehr beherzigen wollten, als zuweilen geschehen ist. Gluck ist ein wahrer Klassiker, und wie der bildende Künstler nach Rom pilgert, um in den Sälen des Vatikans zwischen der marmornen Götterwelt Sinn und Auge an dem Anblicke der ewigen Schönheit zu stärken, so sollte sich der Musiker oft in Glucks Opern vertiefen — und geht er dann gar noch in die Raphael'schen Stanzen der Mozart'schen Partituren und in die Sixtinische Kapelle der Beethoven'schen, so wird, wo der Geist der Größten seiner Kunst in dreierlei verwandter und doch verschiedener Sprache zu ihm spricht, er sich entweder freudig kühn zu dem stolzen Worte aufrichten: „auch ich bin ein Musiker" oder vor den Genien geknickt in sich zusammensinken; auf keinen Fall wird er dann noch den Muth haben, mit der Kunst Spiel oder Schönthuerei zu treiben. Wie Jean Paul von Rom schön sagt, daß dort die Geister der Helden, der Künstler, der Heiligen den Menschen fragen: „wer bist du?", so sollte jeder Künstler, und also auch der Musiker stets bedenken, daß die Geister der Heroen seiner Kunst an ihn die gleiche Frage richten.

Druck von Umlauf & Lüder in Leipzig.

Mus 140.1.12
Culturhistorische Bilder aus dem Mu
Loeb Music Library BCD9197
3 2044 040 976 672